قشورولباب... في (حكاية سر)

قراءات في نظرية الميلودراما

دكتور
سيد الإمام



بطاقة فهرسة

مكتبة جزيرة الورد
اســم الكتاب : قشور ولباب... في (حكاية سر)
المــــــــؤلف : د. سيد الإمام
رقــم الإيداع :

الطبعة الأولى ٢٠١٩

مكتبة جزيرة الورد
القاهرة : ٤ ميدان حليم خلف بنك فيصل
ش ٢٦ يوليو من ميدان الأوبرا ت : ٠١٠٠٠٠٤٠٤٦ ـ ٢٧٨٧٧٥٧٤
Tokoboko_5@yahoo.com

الإهداء

إلي لحظات العمر المنسية، عساها تجد ما يعيدها إلي الذاكرة
إلي لحظات الألم والأنين المكتوم، عساها تعوض عن الدواء المفقود
إلي هذه الشاردة علي موج البحر في الإسكندرية
وتلك الناعسة الطرف علي جدران معبد في الأقصر
إلي روح أمي.. وإلي ابنتي أميرة

مقدمة الكتاب

١ـلحظة استثنائية:

في لحظة لم أسع إليها، ولم يخامرني قط التفكير فيها، وجدت نفسي أمام مشهدين متتابعين من فيلم يعرضه التلفزيون، واحد من تلك الأفلام القديمة غير الملونة في السينما المصرية، وكان ثمة فسحة من الوقت لأتابع. ولكن شيئا في نفسي أو عقلي يستحثني أن أبتسم، ويقول: لقطات من الميلودراما التي أكل عليها الدهر وشرب في السينما المصرية!، ويوشك أن يدفعني لأبتعد عن مجال المشاهدة بحجة أن أشغل نفسي بما هو أهم وأجدى!. وإذا بصوت ثان ينبثق من ثنية أخرى في حنايا نفسي يأمرني بالتوقف: ألست متأثرا كالعامة بما سمعت أو قرأت عن الميلودراما، من أشياخك؟ فتتخذ موقفهم بلا تفكير أو روية؟، ألا تنتقد سلطة الأشياخ علي الأفئدة ليل نهار، ويلهج لسانك بالوعي النقدي؟، أي سلطة لأشياخك تدعوك لأن تستسلم لهم، وتردد ما قالوه وكأنه فصل الخطاب الذي يتجاوز الزمان والمكان والأذواق؟. الحق، راقتني هذه الملاحاة الذاتية، وكان يمكن أن تمنعني عن الانتباه لما أراه، لولا أن ما أراه أخذني وجذب انتباهي واستأثر بمشاعري!.

فلتكن لحظة استثنائية، ولا ضير. كانت المعلومات التي انتبهت إليها في المشهد الأول، أن طفلة رفضت حكم المحكمة بردها إلي حضانة والدتها وجدها، وفصلها بالتبعية عن الرجل الذي رباها صغيرة، فتعلق كلٌ منهما بالآخر، وقررت الانتحار، فخرجت من نافذة إلي متكئها المطل علي الشارع، من أدوار بالغة الارتفاع. إن الأم وأباها يتأسفان للرجل الذي انتصرا عليه في حكم المحكمة، ويبتهلان إليه بتذلل دامع أن ينقذ الطفلة. وفي مشهد الإنقاذ، موسيقي تتصاعد بإحساس الخطر والنحيب، طفلة لا تتعدى العشر سنوات تقف علي قاعدة ضيقة لا تكاد تتسع لطول قدميها، كاميرا تتنقل بين الفضاء الفسيح من حولها، وتنزل في بطء لتوحي بالارتفاع الشاهق، وتلتقط حركة الشارع غير المبالية بالسيارات التي تغدو وتروح، والرجل الطيب يعجز عن إقناع الطفلة بالعودة، بعدما أفسد عليها حكم المحكمة كل أمل في السعادة والحنان، حتى عرض عليها الانتحار معا. الحق، أني أنسيت حتى معلوماتي البسيطة عن التصوير السينمائي، وتكنيك تنفيذ مشهد من هذا القبيل، ورأيت قلبي تتمزق نياطه، وتتصاعد انفعالاته، وجسدي يستفز بكل عضلاته الواهنة، للمشاركة في إنقاذ هذه الطفلة!، بينما يرسخ في ذهني فضلُ التربية بالرعاية والحب والحنان عن آلية فضل علاقة الرحم أو الدم، تلك الفكرة التي أسسها «بريشت» في (دائرة الطباشير القوقازية) وإن يكن لدواع أيديولوجية مختلفة!. وكان منطقيا أن ينصرف إحساسي بالعجز عن أن أفعل شيئًا من الناحية العملية، إلي مزيد من التهدج الانفعالي، لم أكن لأستطيع احتماله أحيانا، فأولي عن المشهد ولكن لأعود إليه، حتى تم إنقاذ الطفلة، بعد أن كادت تسقط من يد ربيبها من علياء المبني إلي الشارع، لولا عناية الله.

كان ضروريا- في الحقيقة- أن أخضع تلك اللحظة التي اعتبرتها استثنائية، إلي التحليل بكل ما انطوت عليه: الأحكام والمفاهيم التي تتردد في أوراق الدراسات النقدية عن الميلودراما، وهي غالبا ما تضعها في قفص الاتهام، وتشدد علي التهوين من شأنها، بينما تعترف- في الوقت نفسه - بشعبيتها؟ ما هي حقيقة عناصر التأثير في المشهد الميلودرامي

وهل تعمل منفصلة أو مجتمعة؟ كيف يمكن تميز الأثر الميلودرامي عن التراجيدي؟ وكيف يمكن تتبع التحولات في الانفعالات أو المشاعر، سواء في الدرجة أو النوع؟، لماذا تصر الأدبيات الأوربية علي كلمة «sensation»، وليس «provocation»، في توصيف العناصر الميلودرامية، وكلاهما يترجم إلي العربية بكلمة «الإثارة» أو «الاستفزاز» للمشاعر والانفعالات، ومن ثمة يتميع معني صفة «مثير» بين كليهما؟، أليس كلاهما مرادف للآخر؟، أو ثمة فروق دقيقة بينهما؟.

لقد أعادت اللحظة الاستثنائية، إلي ذهني أسئلة طالما شغلتني، وفكرت فيها بشكل أو بآخر، بل ودفعتني أحيانا إلي البحث والتنقيب وجمع مادة علمية عن الميلودراما، أو الظروف التاريخية التي نشأت فيها وعلاقتها بالمدرسة الرومانسية. وكان كل أولئك جزء من مشروع أتتبع فيه تطور نظرية الأنواع الدرامية مع تطور البرجوازية الأوروبية، ولكن كانت مساحة التقاطع التاريخية بين الميلودراما والرومانسية، بما تنطوي عليه من التباسات بين النوعين، وما أنتهي إليه من آراء تبدو أحيانا غريبة أو غير مطروقة، مما يؤدي إلي أن أتوقف وأدعو نفسي إلي مزيد من التروي. فلا شك أن البون شاسع بين الجرأة وحماقة الاندفاع، أو التفرد بالمخالفة، لمجرد أنها كذلك. غير أن اللحظة الاستثنائية- مرة أخرى- بما تلاها من فرصة البقاء في البيت- ولو مضطرا- أدت إلي أن أتوافر علي المادة البحثية ثانية واستكملها ما أمكن بالانفتاح علي مواقع الانترنت الإنجليزية، وأتابع- في الوقت نفسه- الأعمال السينمائية القديمة، لاسيما الميلودرامية التي أعرف أنها مأخوذة عن مسرحيات عالمية[١]، ولو ادعي مؤلفوها غير ذلك، فكان إخضاع هذه الأفلام للتحليل وإعادة القراءة - مع الوعي بتأثير الوسيط علي المعالجة- أهم من المادة النظرية.

لقد حاولت- باختصار- تنشيط وإيقاظ معرفتي بالمادة «التجريبية- Empirical»، وزيادتها بقدر ما يمكن، وتدوين ملاحظاتي هنا وهناك، كيلا أعتمد علي الذاكرة وحدها، وأستطيع المقارنة بين هذا وذاك، وأستخلص: نقاط التشابه والاختلاف، الرئيسي والثانوي، البنية العميقة والتنويعات الممكنة عليها، كما تتمثل في «وحدات- Motives» البناء. والقارئ العام لا يحتاج إلي أن يشغل ذهنه، أو يجد ما يشتته بالإشارة إلي منهج بحثي معين كنت أعالج به الشواهد التطبيقية، وخاصة في المبحث السادس، أما القارئ الخاص فقد يدرك بسهولة أن هناك منهج تحليل «مورفولوجي - Morphology»، يربط بين العام والمجرد في البنية الميلودرامية وما هو خاص في عمل فني معين. ومن ناحية ثانية، عنيت طول الوقت بالصنعة في بناء المشاهد أو التمهيد لها، وما قد تبوح به من وسائل «تقنية- Technical» دالة.. كيف يصنع المشهد، وطبيعة الخلفية التي تتحكم في سلوك الشخصية خلاله، وماذا يعرف المتفرج، في هذه اللحظة أو تلك، وتأثير معرفته- حضورا وغيابا- في تشكيل استجابته المحتملة بانفعالاته وأفكاره. وذلك في محاولة لتفسير رأي أو انطباع من هذا أو ذاك، وأحاصر في الوقت نفسه وبشكل محدد ما يمكن أن يعد تأثيرا ميلودراميا.

---

(١) علي سبيل المثال لا الحصر: فيلم (المرأة المجهولة) عن مسرحية (مدام X- الكسندر بيشون) أفلام (أمير الدهاء- أمير الانتقام- دائرة الانتقام) عن رواية (الكونت دي منتو كريستو- الكسندر دوماس الأب الذي أعدها للمسرح بنفسه، وهناك أكثر من خمسة أفلام علي الأقل عن رواية (غادة الكاميليا- الكسندر دوماس الابن الذي أعدها بنفسه أيضا للمسرح) ، (بيومي أفندي) عن (الأب ليوبنار- جان إيكار) ونسبها يوسف وهبي لنفسه رغم أنه قدمها باسم مؤلفها الأصلي علي مسرح رمسيس في العشرينيات، (ابن الحداد) عن (صاحب معامل الحديد- جورج أوهينه) .

وهكذا تحولت اللحظة الاستثنائية إلي عمل مركز متواصل لأكثر من شهر تقريبا، علي نحو أدي إلي إنجاز الكتاب، ليتخذ مكانه- في الوقت نفسه- داخل مشروع متكامل.

٢-القشرة الغليظة:

إن تأمل تاريخ الدراما العالمية، كما يوجد في المراجع الممكنة، قد ينتهي إما إلي الغفلة عن الميلودراما، باعتبارها نوعا ثانويا- sub-genre من الدراما، بليدا وعديم القيمة الأدبية، ظهر- ربما- بصورة عشوائية أو كنبت شيطاني يرجى تخليص الحقل الفني وتطهيره منه، أو أنه سيجد أشياخ الدارسين وقد قفزوا بأنفسهم علي هذا النوع وتجاهلوه كلية، من برامج الدراسة الأكاديمية، مكتفين برنة سخرية أو استهانة بما هو ميلودرامي، يبثونها- قصدا أو عفوا- في نفوس طلابهم. ومن عينة هذا الاتجاه في التقييم، أن يقال صراحة إن استخدام توصيف ميلودرامي لعمل فني في السياقات النقدية الحديثة لا يخلو من مضمون «انتقاصي- pejorative»، يستهدف بخس العمل والتقليل من شأنه، مع افتراض أنه يفتقر إلي الدقة أو تطوير الشخصيات أو كليهما معا[١]، أو أنه يكتسب مضمونا سلبيا، يعني مثلا الانفعالات الهستيرية المبالغ فيها[٢]، أو أنه يصف شكلا فنيا بأنه «عرضي- Episodic»[٣]، بما يعني أن وقائعه متصلة بشكل غير مترابط، أو أن الأعمال التي تدرج تحته نجحت إلي حد كبير في القرن التاسع عشر، لأنها جزئيا سهلة الوصول[٤]، في إشارة إلي جمهورها من عامة الناس ومتوسطي التعليم والثقافة.

ولا شك، أن هذه الآراء- وما جرى مجراها، ونسج علي منوالها كثير- شكلت قشرة غليظة، وخشنة، ختمت علي الميلودراما وعزلتها عن أي اهتمام جدي في دائرة السخف والاستهجان في الفنون، كما أنها غذت- من ناحية ثانية- غرور الناقد، واعتداده بأنه من أرباب الذوق الرفيع، إن لم يكن رب هذا الذوق الوحيد الذي يسمو علي العامة من الناس. والمؤكد أنني تأثرت بهذه الآراء منذ كنت طالبا في مقاعد الدرس، وما كنت أتصور أن تحت قشرتها السميكة يكمن لباب، جدير بالاعتبار وإعادة النظر. وبالرغم من ذلك، كانت الحقائق المقلقة تتسرب من تحت القشرة الخشنة، وتشع في مسارب أخر، خاصة حين أجد أن بعضا من النقاد- علي الأقل حذرا من خطيئة التعميم - يكرس لقيمة عمل، ويسمو به، بينما مقاعد صالة المسرح خاوية علي عروشها!، ونؤكد ويؤكد - في الوقت نفسه- هؤلاء النقاد أنفسهم، أن المسرح للجمهور!، ولكن إذا ما وجدنا عرضا أقبل عليه الجمهور، نجد اتهاما جاهزا علي أسنة الرماح، للعرض وصناعه معا: غزل رخيص لذوق الجمهور.. كذا!. التناقض واضح، ويزداد وضوحا بحيث يتعذر علي الإنكار، والفجوة تكاد تكون صارخة بين النقاد والجمهور، قبل أن يكون بينهم وبعضهم البعض، مما يحتاج- في الوقت نفسه- إلي تعليل وتفسير، وأداة فكرية لردم الفجوة ورفع التناقض.

(١) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama
(٢) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama
(٣) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W -» ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top
(4)http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

ولكن بغض النظر الآن عن وظائف النقد، وما إذا كان بينها الوصاية علي الذوق العام!، فإن الحقائق التاريخية كانت تؤكد أن الميلودراما- حتى من خلال الأدبيات التي تستهجنها- حظيت بشعبية هائلة وإقبال متزايد من شرائح عديدة من الجمهور العام. وقد كانت دورة الإنتاج تمضي في اتجاه سليم، بحيث لا تستعيد التكلفة وفقط، بل وتدر أرباحا، وأسفرت عن نجوم يشار إليهم بأن دخلهم أزيد بكثير من دخل رئيس الوزراء!. وكفت بعض الفرق عن إنتاج عددا من المسرحيات، في الموسم الواحد، وكانت تكتفي بعرض واحد يستغرق الموسم كله، ولا تفكر في أن ترفع اسمه من لافتات الدعاية، مادام يجتذب إليه الجمهور ويدر مزيدا من الأرباح. وفي المقابل، كان إنتاج الدراما الرومانسية- التي اجتهد أربابها، وأغلبهم من الشعراء الغنائيين المبرزين، في منحها قيمة أدبية رفيعة- إما أنه يضل الطريق أصلا إلي أبواب المسرح أو أنه يتعثر فلا يصمد أحيانا لبضعة أيام، فيشيعّ بالخسائر والحسرات إلي مقبرة التاريخ وأرفف المكتبات، ولا يملك النقاد المؤرخون إلا أن يصموها بالفاشلة دراميا!. لا شك أن حقيقة من هذا القبيل، لا يمكن أن تبررها أو تفسرها، تلك القشرة الغليظة التي أطبقت علي صدر الميلودراما!، بل تتحداها وتدينها بأن جانبا منها- علي الأقل- وليد الغليل من فشل المنافسة في السوق، وتدعوها- من ناحية ثانية- إلي شيء من الاعتدال والامتناع عن الغلواء في الوصاية علي ذائقة الناس.

وعلي مستو آخر لو كانت الشعبية بحد ذاتها وصمة تدمغ جبين العمل الفني أو الأدبي، فمن ذا الذي يمكن أن يمنح لنفسه الحق بأن يدين ذائقة شعب بأسره وعلي مدار قرن من الزمان وأكثر؟، بقلب مطمئن وضمير هادئ. ولكن يلفت الانتباه أن القشرة الغليظة من تحتها هذا الاتهام بوضوح لا يحتمل اللبس، بحيث تبدو صفة الشعبية وكأنها تصم الميلودراما بالابتذال والتدني، علي نحو يخفي- في الوقت نفسه- نزعة التعالي عليها، والدعوة الضمنية لارتداء القفازات الجلدية حتى لا تتسخ منها الأيدي، ولنثر العطور كيلا تتأذي من رائحتها الأنوف!. ولا أحسب أن أحدا من أولئك الذين أسهموا في تغليظ القشرة نفسها، فكر في الاعتذار عمّ في اعتداده بذوقه علي هذا النحو من جور واعتداء علي ذائقة شعب، قد ينتسب إليه. والملاحظ أن الميلودراما لم تسُد في فرنسا وحدها أو في انجلترا، بل امتدت إلي المقاطعات الألمانية وروسيا وإيطاليا وأسبانيا واجتازت المحيط إلي أمريكا متعددة الأعراق واللغات والثقافات، وحظيت هنا وهناك بشعبية مماثلة. ومن التعسف أن توصم هذه الشعوب جميعا بالغباء وتبلد الحواس وفساد الذوق، وينبغي أن يوضعوا تحت وصاية النقد الذي استهجن باسمهم، ما أقبلوا عليه بأنفسهم؟!. ومن التعسف أيضا، اعتبار أن هذه الشعوب كانوا مرضي نفسيين وبحاجة لأن تذرف الدموع بأي وسيلة، حتى تستريح!، مرض نفسي أفضي بها، إلي كارثة الحرب العالمية الأولى!!!.

والمثير، أن مراجعة متأنية بصيرة، لمتون ما يعرف بالحكايات الشعبية والأساطير أو السير، التي يقال إنها التجسد الأدبي لروح الشعوب، بإبداع تلقائي مجهول المؤلف، ستسفر عن اكتشاف أوردة وشرايين ميلودرامية تسري في أنحائها جميعا، بل هناك تسكن وتتأصل الجماليات الفنية التي امتدت بأشعتها إلي الميلودراما في المسرح والرواية. ولا أحسب من المعقول أو اللائق أن توصم هذه المتون الفولكلورية بالسخف، في أزمنة جعلتها الغذاء الأصيل للروح القومية!، أو أن البحث ينبغي أن يغمض عينيه وأذنيه عمّ في هذه المتون من عروق مشبعة بالميلودرامية؟!. والمثير مرة ثالثة ورابعة أن أغلب كتاب الميلودراما- علي الأقل فرنسا- نالوا عضوية الأكاديمية الفرنسية، التي تؤول إلي خاصة المثقفين في عصرهم!.

ومن الحمق أن نصم أولئك الذين منحوا عضوية الأكاديمية لأمثال «إميل فوجيه»، «أوجين سكريب»، «فكتوريان ساردو».. الخ، بفساد الذوق،أو بالرشوة، أو تهاوى الذمة والضمير أو بالتواطؤ مع ذوق العامة والدهماء، ونحن آمنين - في الوقت نفسه- إلي سلامة القشرة الغليظة التي غلفت الميلودراما، وأخفت تحتها حقائق أخرى كانت جديرة بالانتباه!.

٣-توسيع الأفق:

لم تعد القشرة الغليظة مقنعة، ولا كافية- في الحقيقة- لأن تصدني عن كسرها ومحاولة النفاذ إلي ما تحتها من لباب، ينبغي أن يخضع للدراسة كموضوع للعلم والمعرفة، بأكثر مما تدعو إلي محاولة تفسيرها وتعليلها. الميلودراما تستحق الاهتمام ووقفة انتباه وتأمل طويلة، لأنها في اللباب الصيغة الفنية الأكثر أصالة في تجاوبها مع بنية المجتمع البرجوازي/الرأسمالي بطابعه الطبقي ونظامه في الإنتاج والتسويق، بنسق قيمه وأفكاره عن العقلانية والطموح، بمعاييره عن النجاح والفشل، بتحالفه مع الدين، أي دين، لتثبيت دعائمه، والاستعداد للنخر في جدرانه وأساسه معاً!. الميلودراما أسلوب في التفكير يقوم علي «الأضداد الثنائية- Binary oppositions»، وقادر علي تبسيط أخطر وأعقد القضايا، بما يكسبه طبيعة «اختزالية- Reductive» مباشرة. وهذا الأسلوب ما جعل الميلودراما أصلح ما تكون لوضع برامج الدعاية والترويج للسلع والمنتجات، وتصميم السياسات الإعلامية، والدمج في أي خطاب أيديولوجي ليؤتي ثماره المرجوة في تجنيد وحشد الجماهير وراءه، ولاسيما في الأزمات الدولية، والأزمات الداخلية التي يمر بها المجتمع ونظامه بشكل دوري. الميلودراما هي الفن الذي استوعب فجور قوانين السوق الرأسمالي، بكل ادعاءاتها عن الحرية وكوارثها التنافسية والاستغلالية، وإذا به يخفيها - في الوقت نفسه- ويغلفها بورقة القدر المصقولة والمختومة علي مذابح الكنائس أو منابر المساجد. فلا غرو أن يستخدمها المتعاطفون مع الطبقة العاملة لحشدها، بالكفاءة نفسها التي يمكن أن يستخدمها بها الرأسماليون للإلهاء والتخدير والترفيه!، واستخدمها الحلفاء بالكفاءة نفسها التي استخدمها بها دول المحور في حربين عالميتين، ليبني كلاهما خططه الدعائية ضد الآخر. واستخدمها «بوش الابن» في أمريكا - بعد الثورة الفرنسية بأكثر من قرنين من الزمان- ليصوغ خطابه في وجه من اعتبرهم محور الشر!، فيبدو وكأنه ابن السماء الذي توجته الكنيسة ليواجه الشيطان في حرب مقدسة ضد ما اعتبره الإرهاب العالمي، فيشن حربه في أفغانستان والعراق، بواكير القرن الحادي والعشرين،وفي مواجهة القوي نفسها، التي سبق له التحالف معها واصطناعها، لتخوض حروباً بالوكالة عنه ضد الاتحاد السوفيتي في خواتيم القرن العشرين!.

تحت قشرة استهجان الميلودراما الكثير من اللباب الجدير بالدراسة والاعتبار، فبالإضافة إلي كل ما سبق، لم تكن مجرد نوع ثانوي من الدراما، ولا هي نوع تاريخي ينحصر في زمن لا يتعداه، ويصبح ذكرى ممكنة النسيان، لأنه أعاد إنتاج نفسه، بشكل أو بآخر، في مدارس الحداثة الفنية، أو أنه أجبر منتقديه علي إعادة إنتاجه، باعتباره تمثيلاً لواقعهم المعاش!. ففي البداية كانت الإرث الذي آل إلي كتاب الدراما الواقعية والطبيعية في نهاية القرن التاسع عشر، فلم تختف أو تزول، ولكن من اليسير الكشف عنها، وإماطة اللثام عن أقنعتها التي تخفت فيها داخل هذه البنية أو تلك.

وكانت الميلودراما حاضرة في قلب خطاب الحداثة بأشكاله المختلفة، والمتنوعة، حاضرة في تضاعيف الأبنية الواعية وغير الواعية في علم التحليل النفسي. كانت الميلودراما حاضرة في هستريا «الدادية» ومجونها، ضد قيم المجتمع البرجوازي كخصم تريد أن تستفزه بالتهكم عليه، أو السخرية منه. وحاضرة في أبنية النفوس السريالية الممزقة لأن مجتمعها العلة والداء الذي يرجى الشفاء منه، وأن تلتئم النفس بعيدا عنه، ذلك المجتمع المجنون، الذي يعزل العقلاء في مستشفي الأمراض العقلية!. وكانت حاضرة في حكايات التعبيرين وصرخاتهم المفزعة، سواء بعد الحرب العالمية الأولي أو قبلها. وكانت حاضرة في مسرح «بريشت» بتعاليمه، ومادته المختارة وتقنياته التي تستهدف أول ما تستهدف، تلافي الأثر الميلودرامي، وكثيرا ما كان يفشل ويسقط ممثلوه في فخ الميلودرامية. وكانت حاضرة علي نحو سافر في مسرح القسوة!، والدراما الوجودية ومسرح العبث والوثائقي!. وهي حاضرة بوضوح في الدراما النسوية ونقمتها علي الأبوية، سواء أكانت عن حرب الصرب أو فيتنام، أو عن عبء المجتمع الأبوي الثقيل علي أرواح النساء، بما يدفعهن إلي الفضفضة عن همومهن فيه، أو البوح بأوجاعهن منه، بينما تتخبطن طوال الوقت بين وجهي النمط النسائي الذي استنته الميلودراما، ولكن لتعدن مباركته علي يد كهنة آلهة الطبيعة النسوية!.

ولأن الميلودراما قرينة بطبيعة المجتمع البرجوازي، وليست مجرد عرضا زائلا، استهوت منتجاتها الأوروبية، ذائقة المسرحيين العرب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، فأخذوها وأعملوا آليات الترجمة متفاوتة الدقة، والإعداد بالتمصير أو التعريب، والتكييف وفق رؤيتهم لما يليق وما لا يليق بمجتمعهم وعقيدتهم. وكانت البداية في سياق دال من نمو البرجوازيات العربية، بأيديولوجية القومية، التي فتتت في الوقت نفسه آخر صيغ الخلافة الإسلامية، علي نحو ما كانت في الآستانة وقتذاك. ولا غرابة أن يترافق اختيار الميلودراما، مع الثورة العرابية في مصر من ناحية، وانتفاضة الحروب الأهلية في الشام من ناحية ثانية، وازدهار الشعارات الوطنية من ناحية ثالثة. ورافقت الميلودراما- في السياق نفسه- تطور البرجوازية العربية، ولاسيما في مصر، علي مدار النصف الأول من القرن العشرين. وحين هوى نجمها من سماء المسارح، اتخذت أقنعتها في إنتاج كتاب المسرح المحدثين، وأعيد لها البريق في سماء الإنتاج السينمائي.

وعلي ذلك، فالاستسلام لقشرة استهجان الميلودراما، يصرف الذهن عن تيارها الممتد تحت عديد من الممارسات الفنية وغير الفنية سواء علي المستوى العالمي أو المستوى المحلي. ولكن لا يسعني إلا أن أتمنى أن أكون قد قطعت شوطا ملموسا في تهيئة الأذهان للتعامل مع الميلودراما بغير قفاز الحذر والتأفف، لأنها قد تكون كامنة أصلا تحت الحذر والتأفف في خطاب اختزالي لا يدرك أنه مبسط إلي حد سخيف. إنها- في حدود علمي- المرة الأولى التي يختص فيها كتاب كامل في اللغة العربية بفن الميلودراما، وإن كان للدكتور علي الراعي- رحمه الله- السبق والريادة بما ضمنه عنها في كتابه (مسرح الدم والدموع)، فله مني بالغ التقدير والعرفان. وأخيرا أشكر ابنتي «أميرة كامل» فكان لها دور كبير في حثي علي إنجاز هذا الكتاب، لأنها ما فتئت تذكرني بما كنت أقوله في محاضرتي علي الطلاب، وتستفز رأسي بالأسئلة والاستفسار، وتوثق انطباعاتها علي صفحة وجهها، ورنين صوتها، فتنير ليّ ما أغفلته من الطريق، أو أدغمته في وهم الوضوح!. والشكر موصول بالقطع لأستاذي الدكتور فوزي فهمي، عسي أن أكون عند حسن ظنه بي.

الجزء الأول : قراءات في نظرية الميلودراما

أولا: الميلودراما لغة واصطلاحا:

١/١/١* من المسلم به لدي الدارسين، أن فن «الأوبرا» ظهر في إيطاليا خلال العقود الأخيرة من القرن السادس عشر، ومنذ هذا التاريخ لا يكاد ينفصل كثيرا معني الميلودراما اصطلاحيا عن معناها اللغوي من ناحية، وفن «الأوبرا- opera» من ناحية ثانية، بل وكان يترادف غالبا معه. ولكن الراجح أن الانفصال بين المصطلحين حدث تاريخيا في أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر. ويستمد مصطلح «الميلودراما» جذوره اللغوية- كمعظم الاصطلاحات الفنية في العلوم والفنون- من اليونانية القديمة واللاتينية، فيري بعض الدارسين أنه يتكون من مقطعي «drama» و«melody». وتشتق لفظة «دراما- Drama» من الكلمة اليونانية «دران»، بمعنى الفعل، وتنسحب اصطلاحيا علي المحاكاة التمثيلية لأحوال الناس في حياتهم، بما يأتونه ويصدر عنهم في المواقف المختلفة من فعل أو قول، فتعيد إنتاجها وتصوّر خلق الناس وفكرهم وطباعهم إما كما هم، أو أفضل أو أسوأ، مما هم عليه. أما لفظة «Melody»، فترجع إلي «melōidía»، التي تعني في الإغريقية الكلاسيكية الخط اللحني أو النغم(١). وبالتبعية فإن المصطلح في مجموعه اللغوي يعني الدراما الملحنة أو المنغمة، التي ترافقها الموسيقي على نحو من الأنحاء. والجدير بالذكر أن لفظة «Drama» انتقلت إلي اللاتينية بمعناها نفسه في اللغة الإغريقية، وإن صارت «drāma»، ومنها دخلت اللغات الأوروبية، ومنها الفرنسية في صورة «Drame». ويعود بعض الباحثين بالشق الثاني من المصطلح إلي الكلمة الإغريقية «mélos »، بمعني أغان، ويرجعونه في مجموعه إلي أصل فرنسي: «mélodrame » ظهر أواخر القرن الثامن عشر وأول القرن التاسع عشر، منه انتقل إلي إيطاليا وأسبانيا وألمانيا وانجلترا(٢). ويصل «تيلور» إلي الجذر نفسه في (قاموس المسرح)، كما يستعيد العلاقة التاريخية التي قرنت بين المصطلح وفن الأوبرا في بدايته، فيقول:إن الميلودراما تعني أساسا في الإنجليزية والألمانية، تلك المقطوعة المنطوقة من الأوبرا بمصاحبة الموسيقى ولا يعني ذلك أن المقطوعة الكلامية ملحنة دائما أو مغناة، ولكنها قد تنفصل عن المسار اللحني وتتناوب معه في الزمن، وربما أخضعها أداء الممثل إلي نوع من التلوين الصوتي يعرف بالأداء المنغم «recitative»، وتبقي الموسيقي تحت الكلام أو في خلفيته بمثابة بطانة تقوي من أثره الانفعالي عند المتلقي.

٢/١/١*في الثقافة الفرنسية يقرن «تيلور» بين مفهوم «التناوب- alternation» بين فقرة الكلام، والمقاطع الموسيقية من ناحية، وإمكانية تعبير الموسيقي- من ناحية ثانية- عن الانفعالات الكامنة في الكلام، إن لم يكن تأجيجها وتكثيفها أيضا. فيشير إلي تلك الفقرات التي كفت فيها الشخصية/ الممثل عن الكلام، ولم يعد يقول شيئا، فتتولى الموسيقى في المقابل التعبير عن انفعالاته(٣).

---

(١) انظر: عزيز الشوان- موسوعة الموسيقى- القاهرة- دار الثقافة- ١٩٩٢- ص٦٦.

(٢) انظر: د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧١- ص٢٧٢، وانظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama، وأيضا:http://www.dictionary.com/browse/melodrama

(3)Taylor, John Russell- Dictionary of the theatre- U.S.A- Penguin Books- Third Edit 1993 –page205

ولكن إلماح «تيلور» إلي العلاقة بين المصطلح وفن الأوبرا، تتكرر في القول إنه كان يشير إلي قصيدة أو جزء من مسرحية أو أوبرا منطوق بمصاحبة الموسيقي، ويشير إلي دراما رومانسية، تتجسد بحادثة مثيرة للدهشة «sensational incident» والموسيقي والغناء[1]، وفي القول بأنه جاء من الدراما الموسيقية، وكان يعني استخدام الموسيقي لزيادة الانفعال وليدل علي الشخصية، كموسيقي دالة[2]، وأيضا القول إن الميلودراما كانت أصلا تعتمد علي استخدام الموسيقي واللحن، بينما الميلودراما الحديثة قد لا تحتوي أي موسيقي[3]، مما يوحي بتغيرات طرأت علي مضمون المصطلح، في مساره التاريخي، بانفصاله عن الموسيقي. ومن ثمة، فمصطلح الميلودراما يرجع إلي عصر النهضة في إيطاليا، حيث جرت المحاولات الأولى لإنتاج الأوبرا، بصفتها الفن الذي يخلق علاقة وثيقة بين الدراما والموسيقي والغناء، وكانت بشائرها في أوائل القرن السابع عشر.

١/٢/١*ويبدو أن تقنية استخدام الموسيقي علي هذا النحو، أي كبطانة تحت الكلام لا تلحينه وبين فقراته لتقوية الأثر الانفعالي، كان سائدا في التقاليد الإيطالية المطردة من عصر النهضة، وفيما بين القرنين السابع والثامن عشر كانت تجري محاولة تطوير هذا التكنيك. فيذكر «فارجاس» من بين هذه المحاولات جهود «بيترو أرماندو دومينكو ترابس»، وشهرته «ميتا ستاسيو / ١٦٩٨-١٧٨٢»، الذي كان أحد شعراء زمنه الكبار في ايطاليا، وجهود سابقه «أبستلو زينو/ ١٦٦٨- ١٧٥٠»، إذ حاولا تطوير الميلودراما تطويرا أبعد وأعمق، بعدما كانت لا تزيد عن مسرحية رعوية تؤدى بصحبة الموسيقى، التي كانت تعطى وزنا وقوة عاطفية للشعر الذي يلقى على خشبة المسرح. كما أنه- ولعل ذلك مما ساعد على الخلط والمقاربة بين الأوبرا والميلودراما- أمد مؤلفي الأوبرا بعديد من نصوص مؤلفاتهم الشعرية، فمؤلفه «رحمة تيتو- La clemenzadi Tito/١٧٣٤) كنص ميلودرامي بالمعنى القديم، استخدمه «موتسارت» بنجاح كنص لإحدى أوبراته، بالاسم نفسه لاحقا ولكن جهود تطوير علاقة الموسيقي والغناء بالدراما في إيطاليا، رحم الأوبرا أو الميلودراما تاريخيا، كانت تقابلها جهود إنشاء النوع الفني نفسه في بلاد أوروبا الأخرى، وداخل لغاتها، خلال القرن الثامن عشر، وبتأثير نمو الروح القومية، التي استنكفت أن تظل إيطاليا دولة التصدير لفن الأوبرا. فقد شهدت فرنسا عديدا من المجادلات والمناقشات- منذ عرفت الأوبرا الإيطالية، وحاولت النسج علي منوالها في القرن الثامن عشر- حول قابلية اللغة الفرنسية للتطويع كصياغة شعرية لفن الأوبرا أو الميلودراما، وتحديدا مدى صلاحيتها للغناء.

٢/٢/١*وفي هذا السياق يمكن قراءة وفهم الطرح الذي قدمه «جان جاك روسو- Rousseau»، فرأى أن اللغة الفرنسية إذا عزلت عن اللهجة تماما لا تناسب الموسيقي إطلاقا، والألحان الإلقائية «الأداء المنغم- Recitative» خاصة. وينتهي إلي المضمون الذي سبق أن حدده «تيلور» للفظة الفرنسية، فيتخيل لونا من الدراما «تسمع فيه الكلمات والموسيقي تباعا، بدلا من السير معا، وتبدو فيه الجملة الموسيقية وكأنها تعلن عن الجملة الكلامية وتمهد لها[4].

(1) http://www.dictionary.com/browse/melodrama

(٢) انظر: إريك.و.نرومبول-Eric W. Trumbull «، ميلودراما القرن التاسع عشر http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

(3)http://literarydevices.net/melodrama

(٤) انظر:أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٢٢٦.

ويؤكد «روسو» أن هذا النهج يجمع بين ميزتين: «التخفيف عن الممثل عن طريق كثير من فترات الراحة» و«تقديم أكثر ألوان الميلودراما ملائمة للغة المتفرج الفرنسي[١]. ولكنه يدرك أن الجمع المتناوب علي هذا النحو بين الإلقاء وفن الموسيقى، لن ينتج تأثير الإلقاء المنغم »إلا بطريقة ناقصة، وستلحظ الأذن دائما علي نحو كريه التناقض السائد بين لغة الممثل، ولغة الاوركسترا الذي يصاحبه[٢]. ويميل «روسو» إلي حل هذا التناقض الفني بما اعتبره الممثل الذكي الحساس، الذي يمكنه أن يقرب طبقة صوته ولهجة إلقائه، لما عبرت عنه اللمحة الموسيقية، ويمزج هذه الألوان الغريبة بطريقة فنية تجعل المتفرج لا يقدر علي التمييز بينها»، وبالتبعية يصل إلي اللون الوسط من المؤلفات، بين مجرد الإلقاء و«الميلودراما» التي لن يبلغ جمالها أبدا[٣].

٢/١/١*الواقع أن «روسو» لم يكتف بالتنظير لهذا التكنيك وعمد في ضوئه إلي تقديم (بيجماليون /١٧٧٠) باعتبارها أول ميلودراما متكاملة من خلال فرقة «تياترو فرانسيه»، في«ليون-Lion». وكان عمله «مونودراما-Monodrama» من فصل واحد، كتبها سنة ١٧٦٦، مستمدة من حكاية المثال «بجماليون»في الأساطير الإغريقية[٤]، وفيها يتأمل- وفق «الراعي»- في شغف ما إذا كان يجمل به أن يعري بأزميله تمثال «جالاتيا»، وكانت الموسيقي- من ناحية ثانية- تعبر عن دخيلة نفسه بعد كل مقطع كلامي وبذل «روسو» جهدا في تصوره «المقدمة الموسيقية- overture» وتوجيه إيقاع وأسلوب أداء التمثيل، إلا أن أغلب الموسيقي وضعها الموسيقار «هوراس كوجنت- Horace Coignet. ومن هنا إذا جاز القول بأن الميلودراما ظهرت في القرن الثامن عشر في فرنسا بتأثير مسرحية «بيجماليون» التي كتبها «روسو» وعرضت لأول مرة في ١٧٧٠، فلا بد من تأكيد أن «روسو» كان يقدم بهذا العرض تجربة لتطبيق رؤيته النظرية لتكنيك الأوبرا باللغة الفرنسية. ومن الواضح أن «روسو» لم يكن ليفرق بين مصطلحي الميلودراما والأوبرا، فالإبدال بينهما كان شائعا خلال القرن الثامن عشر حتى أن الموسيقار «هاندل»، كان يشير لبعض أعماله الموسيقية بكلي المصطلحين[٥]، رغم ما يمكن أن تتميز به قوالبها علي مستوى المادة، وما إذا كانت ملحنة كلها «أوبرا»، أو بعض أجزائها «أوبريت»، ومصادر وجذور موسيقاها.

٢/١/٢* وعلي أساس من تجربة «روسو» في فرنسا، ظهرت في ألمانيا محاولات فنية تتأسي به، فيستحسن «جوتة- Goethe» التجربة التي قدمها «أنتون سكويتزر- Anton Schweitzer»، في ولاية «فيمار- Weimar» سنة ١٧٧٢، ويقدم تجربة «الشعر والحقيقة- Dichtung Und Wahrheit»، وتتتابع التجارب في السياق نفسه حتى يظهر خلال الربع الأخير من القرن الثامن عشر ما يربو علي ثلاثين عملا. وتطوّر- من ناحية ثانية- تجربة المونودراما إلي «دراما ثنائية- Dou- drama»

---

(١) انظر:أوديت أصلان- م.ن- ص٢٢٦.
(٢) انظر:أوديت أصلان- م.ن- ص٢٢٧.
(٣) انظر:أوديت أصلان- م.ن- ص٢٢٧.
(٤) تذكر الأسطورة أن «بجماليون» نحت تمثالا رائعا لامرأة، باعتباره يعبر عن أقصى درجات الجمال والكمال البشري في الملامح والنسب واستواء الأعضاء، ووضع فيه عبقريته الفنية وطموحه إلي المثل. ولكنه هام عشقا لتمثاله «جالاتيا»، وتاق إلي تبث فيه الحياة، فراح يقدم القرابين للآلهة ويتعبد إليها راجيا أن تبث الحياة في أعطاف تمثاله، حتى استجابت له.
(٥) د.إبراهيم حمادة- م.س- ص٢٧٣.

كما قدمها «جورج بندا- George Benda» في عمليه الناجحين، «أريادن من ناكسوس- Ariadne auf Naxos\1775»، و«ميديا- Medea\1778 »، مما دفع «موزارت- Mozart» بالتبعية إلي استخدام اثنين من المونولوجات الميلودرامية الطويلة في أوبراه «زايد-Zaide\1780». ومن الأمثلة المعروفة، في حقل الدراما الموسيقية، بشكل أفضل لتوظيف تكنيك الميلودراما بهذا المعنى في الأوبرات، مشهد حفر القبر في عمل «بيتهوفن- Beethoven» بعنوان (فيديليو- Fidelio\1805»، ومشهد الرقية السحرية في عمل «فيبر- Weber»، بعنوان «فريسشيتز- Freischutz\1821».

١/٢/٢* ولكن الملاحظ أن هذه التجارب التي ارتبطت فيها الدراما بالموسيقي والغناء، وشهدها القرن الثامن عشر ولاسيما في الأربعة عقود الأخيرة، تحت اسم الميلودراما، كانت وثيقة الصلة بمحاولة إضفاء طابع قومي بلغة الشعر علي قالب الأوبرا في انجلترا وفرنسا وألمانيا وأسبانيا، وتخليصه- في الوقت نفسه من المدرسة الإيطالية التي هيمنت عليه منذ عصر النهضة، وأمكن أن تصدره إلي البلاطات الأوربية. ومن ناحية ثانية إضفاء مسحة شعبية عليه تتواءم مع ذائقة الطبقة البرجوازية الصاعدة، التي تنفر من «الأوبرا» بوصفها فنا أرستقراطيا، يقتضي التهكم عليه عبر تكنيك «البرليسك- Burlesque». ففي الربع الثاني من القرن الثامن عشر ظهرت قوالب الأوبرا «ballad» في إنجلترا، والأوبرا «comique» في فرنسا، والأوبرا «بوف- Buff» في إيطاليا نفسها، وكلها التمست مصادر شعبية للموسيقي، والرقص، والمادة المستمدة من الحكايات التي قد تعود إلي العصر الوسيط، وجميعها يعني دائما بعامة الناس في المدن وفلاحين الريف والرعاة، مثلما يعني بالفكاهة والضحك أو النغمة المرحة، فاعتمد علي أنماط هزلية، انحدرت إلي القالب الإيطالي من«الكوميديا دي لارتي» ولا غرو أن تظهر في هذا السياق مشكلة عدم قابلية أشعار اللغات الأوربية للتلحين وفق الطراز الإيطالي المتواتر، ومشكلة علاقة الأجزاء التمثيلية غير الملحنة بالموسيقي، مما عني«روسو» بإيجاد حلول لها. وترافق كل هذا مع الانتشار التدريجي للفكر القومي وتبعاته من عناية بالأدب والفنون الشعبية: الحكايات والأشعار المتوارثة من العصر الوسيط التي عرفت باسم «ballads»، ألوان الموسيقي والرقصات الدارجة في الريف وأوساط العامة في المدن، والأشكال التمثيلية البسيطة التي كانت تقدم في الأسواق والساحات.

٢/٢/٢ *وقد غذي الفكر القومي بتداعياته الفنية، في الأربعة عقود الأخيرة من القرن الثامن عشر نظرية الدراما الرومانسية، كما تشكلت ابتداء في حركة (الدفع والعاصفة) في ألمانيا، كما غذى نظرية الميلودراما التي التمست جذورها من تراث الدراما البرجوازية في القرن نفسه. وفي آخر القرن الثامن عشر باتت الميلودراما نوعا دراميا مستقلا عن قوالب الدراما الموسيقية بخصائص فنية في بنائه، أكسبته طابعا شعبيا وقدره علي التأثير الانفعالي المكثف والعنيف في جمهوره، ولم يستبق منه إلا مفهوما تقنيا في الإخراج: توظيف الموسيقي كبطانة تحت الكلام أو بين فقراته، كي تقوي أثره الانفعالي، وتعوض غيابه في لحظة ما، والتمهيد لما بعده. وثمة إشارة إلي أن الأعمال المبكرة من هذا النوع، تطلبت وجود اوركسترا لتبطين أجزاء معينة من العرض، أو بين الفقرات الكلامية، لتقوية الأثر الانفعالي لدي المتفرج بما فيها من مشاعر: الحب، الغضب الفرح، الأسى، الحزن، الخوف والخطر.. الخ أو الإيحاء ببعض الأجواء الطبيعية كرزاز المطر، أو الزلازل، أو كمؤثرات صوتية لحادثة تحطيم قطار أو سباق خيل، وتصوير معركة الخير والشر.

٢/٢/٣*وبينما كان مصطلح الميلودراما ينفصل عن قوالب الدراما الموسيقية، ليميز نوعا دراميا مستقلا، ويحول مضمونه القديم إلي تقنية في إخراج المسرحية، بدأت القوالب المبتدعة: «الأوبرا بالاد، بوف، وكوميك» تتوحد تحت مصطلح «الأوبريت - operate»، الأوبرا الصغيرة، ليشير إلي النوع الذي يجمع بين الغناء والتمثيل، كما تظهر قوالب أكثر خفة وشعبية وتواترا في الحانات ودور اللهو الشعبية مثل «الفودفيل - Vaudeville». وفي السياق نفسه وعلي مدار القرن التاسع عشر، كانت الأوبرا تحتضر وتتقلص مساحة وجودها في الذاكرة الثقافية، لتكلفتها الاقتصادية العالية وحاجتها إلي مغنين ومغنيات من نوع نادر الصقل، واوركسترا ضخم من عناصر تخضع لتدريب ومراس طويلين.

ثانيا: البنية المجتمعية المفسرة وخطاب القومية:

١/١/١*تولدت «الميلودراما» والرومانسية في السياق التاريخي نفسه الذي تطورت خلاله الطبقة البرجوازية، عبر صراعها مع الطبقة الأرستقراطية السائدة علي المستوى الاجتماعي والسياسي، من ناحية، ومع النظرية الكلاسيكية علي مستوى الإبداع الفني والأدبي من ناحية ثانية، مما يفسر وجود الكثير من المتشابهات بين النوعين، واختلافات دقيقة في الوقت نفسه بينهما. وفي ظل هذا الصراع حدثت تغيرات كيفية متتابعة ومطردة في جمهور السوق الفني، منذ بداية القرن الثامن عشر، فمع تدهور أوضاع الطبقة الأرستقراطية الاقتصادية، قصَّرت بالتبعية دون رعاية الفنانين والأدباء، وتركتهم لأقدارهم في السوق وآلياته. وفي المقابل راحت تهيمن الطبقة البرجوازية، علي السوق نفسه، بذائقتها واحتياجاتها، باعتبارها أقدر علي الإنفاق. وبلغ الصراع الطبقي ذروته في الربع الأخير من القرن الثامن عشر بثورة الاستقلال الأمريكية عن التاج البريطاني سنة ١٧٧٦، وفي قلب أوروبا بالثورة الفرنسية ١٧٨٩، مما خلخل النظم الملكية ووجه ضربة موجعة للأرستقراطية، لم تستطع بعدها أن تستعيد مكانتها أبدا، وامتدت آثار الثورتين إلي كافة أنحاء أوروبا، فكانت مرحلة مفصلية في مسار التاريخ.

٢/١/١*وكان منطقيا أن تتميز مرحلة المخاض الثوري الذي اكتسب طابعا دمويا في أمريكا ثم في فرنسا، بخطيّ صعود وهبوط طبقي، وبينهما مساحة تقاطع وتداخل لا ريب فيها. فمن ناحية، كانت الأرستقراطية تفقد بأمرائها ونبلائها وملوكها مكانتها التي تتمثل في شرعية الحكم السياسي والسيادة الاجتماعية بالحق التاريخي المتوارث، أو تفقد ثرواتها، أو كلا المكانة والثروة، ولم يبق لها- بالتبعية- إلا أن تجتر ماضيها بشيء من الحنين إليه والحسرة عليه. ومن ناحية ثانية، أمكن للبرجوازية، وفي سياق تطورها الاقتصادي، توحيد كل الطبقات والشرائح الشعبية تحت جناحيها في اتجاه قفزتها التاريخية الكبرى نحو إزاحة الأرستقراطية ووضع لبنات الدولة القانونية الحديثة واعتماد الآليات الديمقراطية في تشكيل البرلمانات التشريعية، واختيار الحكومات. فلا غرو أن تتولد الرومانسية وقد انحاز كتابها غالبا ومن الناحية الأيديولوجية إلي الطبقة الأرستقراطية، فاستمدوا منها بطلهم، وكشفوا مأساة وجودها بين ماضيها وحاضرها، بينما استأثرت الميلودراما بالتعبير عن الطبقة البرجوازية، واستمدوا منها الأبطال، وعبروا عن أفكارها وقيمها، وسعوا إلي التواصل مع حلفائها الطبقيين، وبالتبعية تباينت رؤية العالم المطردة في النوعين، وإن كان هناك مساحة تداخل بينهما في السمات، نتيجة وحدة المناخ الفكري والسياق التاريخي.

١/١/٢/١*وعلي أية حال وكما سبق أن ألمحنا في كتابنا (الفضيلة الغائبة) فإن الطبقة البرجوازية أحرزت مكاسب كبيرة في مجالات الاقتصاد المختلفة، بدءا من مرحلة كمونها في العقود الأخيرة من القرن السابع عشر. فقد هيمنت على نشاط التجارة في الداخل بين المقاطعات، وفي الخارج مع المستعمرات، التي راحت تعمل فيها منذ عصر النهضة وما رافقه من حركة كشوف جغرافية وتكوين المستعمرات وراء البحار. ومن ناحية ثانية سقطت بين يديها الأرض الزراعية تدريجيا، وكانت قاعدة الاقتصاد «للإقطاع- Feudality»، وذلك بتخلي الطبقة الأرستقراطية عنها وعن عقاراتها، إما بالرهن أو الاقتراض بضمانها أو بالبيع، لحاجتها الملحة إلي المال للإيفاء بمتطلبات نمط حياتها الترفي غير المنتج، لأنها كانت تحتقر قيمة العمل، فلم تشأ أن تتابع أحوال أراضيها. ومن ناحية ثالثة، استثمرت البرجوازية التجارية أجزاء من رؤوس أموالها في تطوير المنشئات الحرفية، وتحويلها تدريجيا إلي مصانع ضخمة، فاستقطبت علي نحو متزايد عناصر من الفلاحين الهاربة من نير الإقطاع القديم ونموذج علاقاته الاجتماعية، وأعادت تأهيلها كعمالة صناعية. كما أبدلت نظام العمل من الإنتاج السلعي البسيط، إلي إنتاج لأجل السوق، مما أدى إلي طفرات متتابعة في الصناعة بزيادة حجم الطبقة العاملة وزيادة الإنتاج عن احتياج السوق الداخلي.

٢/١/٢/١*وترافق مع الخطى التي اتخذتها الطبقة البرجوازية في مجال التصنيع، عدة ابتكارات تكنولوجية هامة ولاسيما في إنجلترا: اكتشاف الآلة البخارية، صهر الحديد بفحم الكوك بدلا من الفحم الحجري، توليد الكهرباء التي صارت محور الحياة الصناعية، الأنوال الميكانيكية وإدخال تطور جوهري في صناعة الغزل والنسيج، وغير ذلك من الابتكارات متفاوتة الأهمية التي أنتجها لفيف من أبنائها وعلمائها، وتناول بالتغيير كل فروع الإنتاج الصناعي من الأزرار إلي السفن، فانتهي دور عضلات الإنسان وبدأ دور الآلة. وترافق هذا التطور- من ناحية رابعة- مع الدعوة إلي إنشاء البنوك كنظم مصرفية- مثل بنك لندن- لتمويل الصناعات الضخمة، وتنظيم الاتجار المتشعب، حيث يعجز الفرد عن التمويل فالبنوك تيسر اختزان ونقل الثروة بشكل آمن بين فروعها الممكنة في أماكن مختلفة لتمويل الأنشطة الاقتصادية بما تستدعيه من سيولة متوافرة في الحساب أو قروض بفوائد.

١/٢/٢/١* وتبع هيمنة البرجوازية العليا من أصحاب رؤوس الأموال وملاك وسائل الإنتاج، علي التجارة والزراعة والصناعة، أن ارتبطت بها مصالح قوى اجتماعية عديدة، تفككت أواصر علاقتها بالطبقة الأرستقراطية باطراد. فقد تخلقت طبقة عريضة في قاعدة البناء الاجتماعي من العمالة الزراعية والصناعية، وتبلورت شريحة وسطي من العلماء والمفكرين وأساتذة الجماعات بتنوع تخصصاتهم، ممن عرفوا بذوي الياقات البيضاء وكانوا «خبراء إداريين- bureaucrats» أو فنيين «تكنوقراط- Technocrats» في المنشآت الاقتصاد، للإشراف علي مراحل الإنتاج في المصنع والأرض، ومسار تصريف المنتج في الأسواق. وتبلورت شرائح البرجوازية الصغيرة- من ناحية ثالثة- من موظفين إداريين في الحكومة والمنشئات الاقتصادية، ومحاسبين، ومحامين ومهندسين..الخ، ممن يتطلبهم العمل في المجالات المختلفة، بالإضافة إلي صغار الملاك وبقايا أصحاب الورش من الحرفيين.

٢/٢/٢/١* وتغير- في السياق نفسه- نموذج علاقات العمل الاجتماعية، وفق النظام الرأسمالي «Capitalism»، فتأسس مفهوم الأجر لقاء الجهد، واندثرت في المقابل علاقات العمل الإقطاعية «feudalism»، التي كانت تقوم على ملكية الرقبة أو «القنانة- slaves of lands». ولكن إن كانت البرجوازية حررت القاعدة الشعبية من القنانة أو العبودية، فهي لم تفعلها- فيما يرى «عوض»- حبا في العبيد، بل لأنهم أقل نفقة وأقل شكوى أمام الآلة، وطالبت بالتعليم العام لا حبا في الجماهير، ولكن لأن العامل الأمي قليل الإنتاج في المصنع، وان كان كثيره في الحقل[(١)].

١/١/٢* وقد ترافق مع التطور الصاعد للبرجوازية العليا، وتنوع أنشطتها الاقتصادية، ازدهار المدن، وإضفاء طابع التحضر- Urbanism علي عواصم المقاطعات، وارتبطت بها قواعد من الجماهير وثيقة الصلة بها وبمصالحها من الناحية الاقتصادية، وتدين لها بالولاء لاسيما مع تغيير علاقات العمل الاجتماعية، بما فكك- في الوقت نفسه- مفاصل النظام الإقطاعي، رغم أن جزءا من البرجوازية استهوته الأرستقراطية ونمط حياتها، وتصاهر أحيانا معها. ولا شك أن الإحساس المتنامي بنجاح الطبقة البرجوازية المطرد وقدرتها علي ربط مصالح الجماهير بها، ما دعا- علي مستو آخر- مفكريها إلي الكشف مبكرا عن طموحها السياسي، وتأسيس الفلسفة التي تسوغ لها الإطاحة بالأرستقراطية وبمبدأ توريث الحكم. ففي مقالة بعنوان (مدى وهدف الحكومة المدنية) يرى الفيلسوف الإنجليزي «جون لوك /١٦٣٢- ١٧٠٤» أن المرء يكتسب المعرفة بالعقل عن طريق التجربة، والناس بحكم قانون الطبيعة قد ولدوا أحرارا متساويين، وأنهم عن طريق العقد الاجتماعي يعهدون إلي الحكومة بتولي مقاليد السلطة، ومن ثمة فلا تملك الحكومة مطالبة الناس بالطاعة ما لم تكن برضاهم واختيارهم الحر. ويتأثر «جان جاك روسو/١٧١٢- ١٧٧٨» بطرح «لوك» ويصدر كتابه (العقد الاجتماعي/ ١٧٦٢)، مرتئيا أن العقد الاجتماعي مجموعة الشروط التي يتنازل بمقتضاها الأفراد عن جانب من حريتهم لمن يختارونهم للحكم، وتبقى شرعية الحكام مرهونة بالتزامهم بها، وتزول بإخلالهم بهذه الشروط نفسها[(٢)]. ويتطور الطموح البرجوازي في هذا الاتجاه إلي حد أن طالب مفكروها بحق التصويت العام، لا رغبة- فيما يري «عوض»- في رد الحقوق المدنية إلي الصعاليك، ولكن لتصل بأصواتهم للحكم من خلال البرلمان[(٣)]، وتنفذ بالتبعية إلي سدة الحكم وسياسة البلاد. ومن هنا وبرغم وجود هذه الطبقة في تشكيل المجتمعات الأوروبية منذ النهضة، إلا أنها لم تنتصر في أكثر البلاد الأوروبية تطورا- فيما يري «بندولفي»- إلا بتحقيق سيطرتها النهائية علي الصناعة في النشاط الاجتماعي، وارتكزت في قواعد النجاح- أي الكسب- على فعالية الإنتاج، التي ارتكزت بدورها على المجابهة الدائمة مع الاقتصاد[(٤)].

---

(١) د.لويس عوض- م.ن- ص٣٧.
(٢) انظر:لافرين، يانكو- الرومانتيكية والواقعية- ن:حلمي راغب حنا- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع١٨٧/ ١٩٩٥- هامش ص١٧. وانظر: د.فيصل عباس- الموسوعة الفلسفية/ج٥- مركز الشرق الأوسط الثقافي- ص٣٢٢.
(٣) ومن هؤلاء المفكرين في انجلترا مثلا«وليم جودوين/١٧٥٦-١٨٣٦»الذي كتب«العدالة السياسية/١٧٩٣»و«توم بين /١٧٣٧-١٨٠٩» الذي كتب«حقوق الإنسان»١٧٩١»، انظر د.لويس عوض- م.ن- ص٣٧، وراجع ص٤٦..
(٤) باندولفي، فيتو- تاريخ المسرح/ج٤- ت:الأب إلياس زحلاوي- دمشق- منشورات وزارة الثقافة- ١٩٨٥- ص٦١.

٢/١/٢* والواقع أن طموح البرجوازية إلي مقاعد التشريع وإدارة الدولاب الحكومي، استنادا إلي الانتخاب عبر قواعدها الجماهيرية، كان لحاجتها- من ناحية ثانية- إلي بنية قانونية تؤدي إلي تذويب الحدود المصطنعة تاريخيا بين أسواق المقاطعات، وخلق سوق قومية واحدة، لتصريف منتجاتها علي نطاق أوسع، والترويج لها والتشجيع علي استهلاكها، مما يضخ في زيادة الأرباح، وتراكم رؤوس الأموال، وإعادة تدويرها وتوسيع رقعة أنشطتها. وقد أعفي النبلاء أنفسهم في انجلترا من خطر العمل بالصناعة وبالتجارة، مما يسر عليهم إلغاء المكوس التي تعوق حرية التجارة بين المقاطعات فانتقلت السلع في أرجاء انجلترا و«اسكتلندا» و«ويلز» وكانت هذه الأقاليم - وفق «ديورانت- أوسع مناطق التجارة الحرة في غربي أوروبا. ولكن المكوس نفسها عرقلت سير التجارة الداخلية في فرنسا[١]. وأدت هذه الحاجة- علي أية حال- إلي ازدهار الفكر القومي «nationality» الذي راح يبحث عن مقومات موضوعية مشتركة تجمع أبناء المقاطعات، تسوغ وحدتها ودمجها في سوق واحدة، وبديلا- في الوقت نفسه- عن وحدتها الرمزية تحت سلطة التاج.

١/٢/٢ *وقد أسفر البحث عن مقومات القومية عن وحدة التاريخ والتحديات الماضية والممكنة في المستقبل، وحدة السلالة أو العرق، وحدة العقيدة الدينية بغض النظر عن الفوارق المذهبية، بشكل يقضي علي أسباب الشحناء الطائفية، ووحدة اللغة والثقافة وما إليها من إنتاج أدبي وفني بغض النظر عن فوارق

تتجلي في اللكنة أو اللهجة. ولا غرو أن تشهد الأربعة عقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، تأسيس العلوم التي تبحث المقومات الملتئمة في خطاب «القومية- nationality»، وتبدي الأدبيات المتواترة اهتماما متزايدا بها، وبتمييزها عن حقل التفكير الفلسفي. فقد نشأ علم «السلالة والأعراق - ethnology» الذي عني بالسمات المميزة للأعراق التي شكلت المجتمعات الأوروبية، في العصور الوسطي ولاسيما ابتداء من القرن الخامس. ففي هذه الأونة اندفعت إلي أراضي أوروبا قبائل الشمال مثل «القوط»، «الوندال»، «البورجنديين»، «الفرنجة» و«السكسون» في اتجاه روما المسيحية في الجنوب، وإلي الغرب حيث انجلترا، أيرلندا، اسكتلندا وويلز، وإلي الجنوب الغربي حيث أسبانيا والبرتغال، وامتزجت بالسكان الأصلين من «الكلت- Celtic»، والغال، مما شكل جذور سكان دول أوروبا.

٢/٢/٢* وأدت هجرة قبائل الشمال الجرمانية إلي جنوب وغرب أوروبا- من ناحية ثانية- إلي التفاعل مع «البيئة- environment»، وما تقتضيه من أسلوب إنتاج، وتغيير تشكيلة العادات والتقاليد، والتمييز بينها، وأدت- من ناحية ثالثة- إلي تبلور اللغات الأوروبية من التفاعل بين اللغة اللاتينية ولغة القبائل المهاجرة مع لغة سكان الأرض الأصليين. وعلي مستو آخر، نشأ علم «الأساطير- Mythology»، سواء أكانت الأقدم التي انحدرت عن اليونان والرومان واحتضنته اللغات الإغريقية واللاتينية، أو القديم الذي يمكن نسبته إلي قبائل الشمال والسكان الأصليين وإن امتزجت هنا وهناك بالتاريخ غير المكتوب. ونشأ- في السياق نفسه- علم الفولكلور «حكمة الشعب - Folklore» ، الذي درس الإنتاج الأدبي من حكايات أو أمثال وأشعار شعبية، وإنتاج فني من أشكال تمثيلية وطقوس، وموسيقي وأغنيات ورقصات، مما لا يزال حيا وتشهده الحياة الشعبية في قاع المدن والريف في المناسبات الاجتماعية والدينية

(١) ديورانت، ويل- قصة الحضارة/مج٢٢- ص١٢،١٣.

كمـا درس «العـادات- Habits»، والتقاليـد «traditions» والأعـراف «conventions»، والثقافـة الماديـة كمـا تتمثـل فـي الملابـس وسـبل التـزين وأدوات الإنتاج والمعيشة، وأسلوب بناء البيوت. وقد صادف كل أولئك الإهمال المتعـالي أو الاحتقـار، لفتـرات طويلـة فـي ظـل هيمنـة الأرسـتقراطية بـذائقتها وثقافتهـا الكلاسـيكية. ولكنـه فـي هـذه الآونـة يعـود لينـدمج بمفهـوم المـزاج القومي«national mode»، أو «الحس المحلـي - local sense»، أو «اللـون المحلـي- Local color»، الـذي طالمـا تجلـي فـي معالجـة مظهـر الشخصـيات والأدوات والأمـاكن فـي عصـر مـا، سـواء فـي الأعمـال الرومانسـية أو الميلودرامية.

٣/٢/٢*ومن الظواهر التي تجلت في الأربع عقود الأخيرة من القرن الثامن عشـر، تلـك الظـاهرة الثقافيـة المحتفيـة بالبدائيـة«primitivism» أو الطبيعـة والفطـرة «nature»، وتـدفق العاطفـة الفـائرة بـدلا مـن إعمـال العقـل والتفكيـر، وكانت تنبش- في الوقت نفسه- الذاكرة الفاعلة لسكان قاع المدن، والريف حيث الرعـاة والفلاحـين فـي البـراري والغيطـان والأكـواخ. وكانـت تفـتش- قصـدا أو اتفاقا- عن التـراث الأدبـي والفنـي وبقاياه المطمورة في صفحات التـاريخ وأعمـاق الـوعي، وإن كـان مـازال حيـا فـي حيـاة عامـة النـاس، بينمـا تنظـر إليـه الثقافـة الرسـمية بعـين الاحتقـار. وكانـت هـذه الظـاهر تقـوى فـي مقابـل أنمـاط السـلوك المتكلفة التي اصطنعتها الأرستقراطية ومن والاها من برجوازيين، وقد انعكس فيما اعتبروه قواعد الذائقة الكلاسيكية، للآداب والفنون. ومن التعسـف عـزل هـذه الظاهرة عن خطاب القومية متعدد الأبعاد، ولا عن نظرية الميلودراما أو الدراما الرومانسية معا.

ثالثا: خطاب القومية والنبش في التراث المهمل:

١/١/١* رغـم اخـتلاف الأسـباب والـدوافع بـين أبنـاء الأرسـتقراطية والبرجوازية، إلا أنهم توحدوا تحت خطاب ثقافي يحتفي بالبدائية والطبيعة من ناحية، ويقوده حنين إلي الماضي- من ناحية ثانية - يكمن في العصور الوسطي. لقد كـان السـواد الأعظـم مـن البرجـوازيين يلتمسـون فـي نبشـهم الآداب والفنـون القديمة الجذور التي تسوغ خطاب القوميـة، ووظائفه الحيويـة في توحيد أسـواق المقاطعـات وإلغـاء الفـروق المصـطنعة بينهـا داخـل سـوق قـومي. وكـان الأرستقراطيون يجدون الملاذ الآمن في الماضـي نفسه حيث تشكلت مكـانتهم التاريخية التي استمدوها من الآباء والجدود الأول، التـي تـزين صـورهم جـدران القصـور، وتحـي ذكـري الفرسـان/النبلاء الـذين بنـوا قواعـد الإقطـاع التـي يقفـون عليهـا، والأمجـاد العسـكرية التـي يفخـرون بهـا، وتمـلأ خـزائن الـذاكرة الفرديـة والعامـة. والواقـع أن خطـاب الاحتفـاء بالبدائيـة والطبيعيـة، كـان ذا وجـه أيديولوجي، وأسفر عن مجموعة المفاهيم والأفكار التي تعتبر قاسما مشتركا بين نظريـة الميلودرامـا، والـدراما الرومانسـية، التـي اتخـذت اسـم حركـة «الـدفع والعاصفة»، علي نحو ما شهدتها ألمانيا وقتذاك. ولعل أهم الأفكار أو المفاهيم التـي تمخـض عنهـا خطـاب النـبش فـي التـراث الأدبي/الفنـي- ولاسـيما المهمـل والمحتقـر مـن منظـور الثقافـة والذائقـة الكلاسـيكية السـائدة- مفهـوم «العبقريـة- Genius» التي تحتاج إلي مناخ من الحرية لتتنفس طليقة باتجاه تحقيق مجدها الأدبي في ظروف غير مواتية غالبا، مكتسحة أمامها ما قد يناوئها من قواعد مفتعلة أو عقبات حولها في الوجود المادي.

١/١/٢*إن مفهوم العبقرية علي هذا النحو، يمكن أن ينتقل بسهولة من حقل الإبداع الأدبي/الفني والنقد إلي المجال الاقتصادي، حيث يكمن تحت مفهوم «العصامي- Self-made» الذي سيتردد في الأعمال الميلودرامية، ويعني به أقطاب البرجوازية العليا، ذلك الذي يبني مكانته الاجتماعية، ويكوّن ثروته من الصفر، منذ كان غفلا منسيا، بجهده وعرقه وذكائه في قراءة ما في السوق وما حوله من معطيات، وربما اكتسح أمامه الأخلاق، مع ما يكتسح من عقبات اجتماعية واقتصادية. كما أن المفهوم نفسه، يعضد فكرة البطل الرومانسي، بصفته الفارس الذي ينهل أخلاق النبالة القديمة، ويود لو استعاد مكانته السليبة في ظروف غير مواتية، ولو اقترن بالعصابات الإجرامية، وقطاع الطرق الجانحين أو المتمردين. والحقيقة أن مفهوم العبقرية يندمج في بنية كلية متماسكة، تستدعي فلسفة «الفردية- Individuality» التي أسسها «إيمانويل كانت»، فتبرر وتسوغ روح العصر، وإن تنوعت تجلياتها وتعددت مجالاتها، بين أصابع الأقدام وشعر الرؤوس!.

١/٢/١*وفي هذا السياق لم يكن «روسو» شخصا مختلفا حينما تناول العقد الاجتماعي الذي يبني ما عده شرعية الحكم، ومحاسبة ومراجعة الحاكم، عنه حين يكتب الرواية أو يشغل بمسائل التربية، ولكنه الرجل نفسه بدوائر اكتراث متنوعة، تتكشف فيها البنية الفكرية نفسها. فقد كتب «روسو» أيضا في الأونة نفسها، «أميل أو التربية/١٧٦٢»، ورواية «ألويزا الجديدة أو رسائل حبيبين /١٧٦١»، وفي كليهما يدعو للعودة إلي الطبيعة، ويمجد الفطرة التي لم تفسدها ألوان التكلف، التي يضطر إليها الإنسان في المجتمع[(١)]. ويضع الطبيعة- في مجمل أعماله- في وجه الحضارة، وفي وجه النزعة العقلية السائدة أقام عبادة متطرفة للعاطفة، وفي وجه المجتمع الفاسد وضع براءة ومثالية المجتمع البدائي[(٢)]. وهكذا افترق «روسو» عن المثل الأعلى الذي دانت له الأرستقراطية، ونفث عن غليله بإزاء نموذج ابن المجتمع المتحذلق، الذي يخضع فكره وسلوكه- وفق ما تستدعيه الأرستقراطية السائدة- لأنواع من التهذيب كالتي تخضع لها أشجار حدائق «فرساي»، لتلائم ذوق العصر، حتى أصبح الانفصال- فيما يقول «لافرين»- بين الحضارة والطبيعة عظيما إلي درجة أصبح معها كلٌّ منهما يتنافى مع الآخر تماما[(٣)].

١/٢/٢* ولا غرو أن وضع «روسو» للطبيعية في مقابل «التحضر- Urbanism» و«التمدين-Civilization»، والعبادة التي لا تخلو من تطرف للعاطفة والشعور مقابل العقلانية، وللفطرة والسليقة مقابل الاصطناع والتكلف، والحقيقة والصدق «truth» مقابل «النفاق- Hypocrisy»، وإعلائه من شأن البراءة البدائية بوصفها مثلا أعلي، ما دعا إلي القول بأن الرومانسية الفرنسية تهب رياحها من روايات وأعمال «روسو»[(٤)] وإلي دمجه ضمن الأصول الفرنسية في حركة «العاصفة والدفع- Storm and drag» الألمانية[(٥)]، واعتباره- في الوقت نفسه- الأب الروحي للرومانسية الأوروبية[(٦)].

---

(١) انظر: د.مصطفي ماهر- شيللر/حياته وأعماله- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧- ص٢٩.وانظر: د.فيصل عباس- الموسوعة الفلسفية/ج٥- مركز الرق الأوسط الثقافي- ٢٠١١- ص٣٢٣.

(٢) انظر: لافرين، يانكو- م.س- ص٢٠.

(٣) لافرين، يانكو- م.ن- ص١٢.

(٤) انظر: د.حمادة إبراهيم- بانوراما المسرح الفرنسي/الرومانسية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢- ص٦

(٥) انظر: د.مصطفي ماهر- مقدمة(جوته، يوهان فولفانج- جوتس برليشنجن ذو اليد الحديدية) - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٥- ص٩.

(٦) لافرين، يانكو- م.س- ص١٩.

وفي نقطة التقاطع بين الميلودراما، والرومانسية الفرنسية التي التمست جذورها في حركة «الدفع والعاصفة»، يمكن أن نفهم القول بأن هذه الحركة نفسها كانت ضمن الروافد التي نهلت منها الميلودراما الإنجليزية بجانب الميلودراما الباريسية ما بعد الحقبة الثورية، والقول- في الوقت نفسه- بأن الميلودراما الفرنسية في آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، كانت جزءً من فترة الأدب الرومانسي. فقد كانت الطبقات الشعبية التي عنيت بها الميلودراما أصلا، هي المعاقل الحية للبداوة والفطرة أو الطبيعة في الريف وقيعان المدن!.

١/٣/١*والواقع أن «روسو» لم يكن وحيدا في احتفائه بالبدائية وحياة الطبيعة والفطرة، والتنفيس عن الغليل من تكلف الأرستقراطية، ففي عقد الستينات نفسه من القرن الثامن عشر، يكشف أدباء ودارسون في انجلترا عن ولع مماثل، بما يعنيه من نبش في الجذور العرقية للشعوب الأوروبية، وما تفرع عليها من آداب وفنون مطمورة في أعماق الوعي والتاريخ، يرجى إحياؤها. فينشر «جيمس ماكفرسون/ ١٧٣٦- ١٧٩٦» مجموعة قصائد «أوسيان» أو «أوشن» منسوبة إلي شاعر من قبائل «الغال» في القرن الثالث، وقدمها مترجمة في كتابه (مقتطفات الشعر القديم/١٧٦٠: ١٧٦٣) باعتبارها من أقدم عصور أوروبا، فتحمس الناس لهذا الفن العظيم الذي أتيح للإنسانية من عصرها الأول، أيام كانت الفطرة تعيش في أحضان الطبيعة. ورغم أن البعض رأى هذه القصائد كشفا أدبيا لا تقدر قيمته بثمن، فقد رآها آخرون- مثل «صمويل جونسون- تزييفا خالصا. والراجح أن «ماكفرسون» جمع بعض القصائد والأساطير الغيلية، واستلهمها ونسج علي منوالها معظم ما قدمه. ولكن إن كانت لم تحظ - في حينها- باهتمام كبير في الأدب الإنجليزي، إلا أنها سرعان ما ترجمت إلي لغات أخرى كالفرنسية والألمانية، وكان تأثيرها في القارة الأوربية أعظم، فأثارت الاتجاهات الرومانسية، لما ميزها من العواطف السامية، وحب جارف للطبيعة التي ولدت في أحضانها، والميل إلي الأسى. وأدى انتشار قصائد «أوسيان» علي هذا النحو، إلي اعتبارها من أصول حركة «الدفع والعاصفة»، في ألمانيا، وقيل إنها كثيرا ما أنشدت في ألمانيا وفرنسا، وتركت أثرها علي الرومانسية كلها.

٢/٣/١*وفي السياق نفسه من محاولة إحياء جذور الأدب القديم، يقدم الشاعر الإنجليزي «توماس بيرسي/ ١٧٢٩- ١٨١١» كتابه (آثار الشعر الإنجليزي القديم/ ١٧٦٥) الذي تضمن مجموعة من القصائد والأغاني الفولكلورية، ومقطوعات من الشعر الغنائي التي ترجع إلي عهود قديمة[(١)]. وفي الاتجاه نفسه مضى «روبرت وود» بمقاله عن «العبقري الأصيل» في كتابه عن (شاعر الملاحم الإغريقي «هوميروس/ ١٧٦٩). وكذلك «إدوارد يانج/ ١٦٨١- ١٧٦٥» بكتابه (آراء في التأليف الأصيل/ ١٧٥٩) الذي أوضح نظريته عن «العبقري- Genius» الذي ينبغي أن ينطلق إبداعه كالعاصفة، متحررا من أي قيود[(٢)]، مما مد الرومانسية وحركة الدفع والعاصفة الألمانية، بمفاهيم العبقرية والأصالة الإبداعية، التي تستند إلي الفطرة أو السليقة، لا التقليد وإتباع النماذج المصقولة، وفق التعاليم الكلاسيكية.

---

(١) انظر: لافرين، يانكو- م.ن- هامش ص١٣، وأيضا: د.مصطفي ماهر- مقدمة (جوتس برليشينجن) - ص٩.

(٢) انظر: د.مصطفي ماهر- مقدمة(جوتس برليشينجن) - ص٩.وأيضا:د.مصطفي ماهر- شيللر/حياته وأعماله- ص٢٩.

ولكن إن كانت حركة «الدفع والعاصفة» بلورت الاهتمام بالطبيعة، والنظر إليها باعتبارها آية من الله، والاندماج فيها ضرب من العبادة، ودعت إلي تخليص العبقرية المبدعة من القيود لتكون حرة تنتج ما تشاء، فما أسهل- فيما يرى ماهر- الانتقال من مفهوم العبقري الحر والفنان الحر، إلي الإنسان الحر والفرد الحر، في وقت كانت مشكلة علاقة الفرد بالمجتمع تغلي وتفور[1]، مما ينقل مفهوم العبقرية- في الوقت نفسه- إلي البرجوازي العصامي الذي ينطلق من قاع المجتمع إلي قمته الاقتصادية.

١/١/٢ *ولا شك أن الإقطاع في ألمانيا- حيث تبلورت حركة الدفع والعاصفة- كان أسوأ وأكثر حدة عنه في إنجلترا وفرنسا، فمزق البلاد بين مذهبين دينيين: البروتستانت والكاثوليك، وثلاثين إمارة متفاوتة القوة ومستقلة كل منها عن الأخريات، وقد يجري اقتتال بينهم في محاولة توسع، رغم الخضوع لقيصر في «النمسا». وهذا الواقع ما سوغ شعور كثير من الأدباء والمفكرين الذين جاءوا غالبا من البرجوازية الصغيرة، بعدم الرضا، وأرادوا من الأدب أن يكون عوضا عنه، أو أملا في تحسين أوضاعه والتغلب علي الحدود التي تفصل تلك الدويلات، فاهتموا- وفق«باربارا» و«بريجيتا»- بموضوعات وشخصيات تنتمي إلي الطبقة الدنيا من المجتمع، وأبدوا اهتماما جديا بالشعب والفن الشعبي بكل صوره، ففن الشعب ولغته هما اللذان يحفظان الوجود القومي[2]. وكان بين هؤلاء المفكرين، «يوهان جوتفريد هردر- Herder/ ١٧٤٤- ١٨٠٣»، بتأثيره العميق في حركة «الدفع والعاصفة» وصلته المباشرة بمن أنخرط فيها من أدباء وفنانين. فسرعان ما دمج «هردر» جهوده فيما بدأه الدارسون والأدباء الإنجليز بالنبش في التراث الأدبي القديم المهجور، أو توصيف مفهوم العبقرية، وأضفي علي الاتجاه جملة صفة القومية، فيعد- وفق «فيصل»- أول المفكرين الألمان الذين ظهرت لديهم النزعة القومية، وإن كان- خلافا لما فعله «روسو»- دحض فكرة التناقض بين الطبيعة والثقافة[3].

٢/١/٢ *ورغم أن بعض الدارسين يعود بحركة الدفع والعاصفة إلي منتصف القرن الثامن عشر، ملتمسا ما لها من جذور إلا أن آخرين يرجعونها إلي عام ١٧٦٧ الذي أصدر فيه «هردر» كتابين تبلور فيهما اسمها الذي تبناه أقطابها. أما الكتاب الأول فكان (الأدب الألماني الجديد)، ويتكون من كتابات غير مكتملة تحاول إعادة تقييم اللغة والثقافة في هذا العصر، ويؤسس لمفهوم أن اللغة هي روح الأدب لأي أمه، وأن من يكتب عن أدب بلد ما، لا ينبغي أن يغفل لغته. وكان الكتاب الثاني بعنوان (المقتطفات[4]). ويستأنف«هردر» جهوده حول العلاقة بين الروح القومية، ومثلث اللغة والثقافة والعرق، بكتابه (معالجة أصل اللغة /١٧٧٢)، الذي رأي فيه علاقة مباشرة بين تطور اللغة وثقافة السلالة البشرية وتطورها. ويجمع في كتابه (الأدب والفن الألماني/١٧٧٣) كتاباته عن أدب ألمانيا بما يجعله برنامجا لحركة «الدفع والعاصفة»

---

(١) انظر: د.مصطفي ماهر- شيللر/حياته وأعماله- ص٢٩.
(٢) انظر: باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- عالم المعرفة- الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- ع٢٧٨/ فبراير٢٠٠٢- ص١٥١
(٣) د.فيصل عباس- الموسوعة الفلسفية/ج٥- ص٣٦٨، ص٣٧٢.
(٤) انظر: باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص١٥٠، وقارن: د.مصطفي ماهر- مقدمة (جوتس برليشينجن) - ص٧،٨.

واتضح فيه أنه تخلص نهائيا من نموذج الكلاسيكية الفرنسية وقواعده الصارمة، كما أن كلمة «ألماني» لديه كانت تعني كل شمالي وجرماني وشعبي أيضا. ويتجه في كتابه (أغنيات شعبية/ ١٧٧٨ - ١٧٧٩) إلي جمع الأغنيات الشعبية رغبة منه في إيجاد روح الشعب الأصيلة، وامتد أثر هذا الكتاب إلي الشعوب السلافية التي بدأ حماسها للأغاني الشعبية يشتعل، وقررت أن تبحث عن جذور أدبها[١]. وفي السياق نفسه يأتي جهد «يوهان جورج هامان»، الذي اعتبر فن الشعر أصل اللغة، باعتباره اللغة الأم للجنس البشري[٢].

١/٢/٢ *ولكن الاهتمام المطرد بالأدب الشعبي وجذوره القارة في طبقات الوعي والتاريخ، وما إليه من إنسان طبيعي يعيش علي الفطرة ويتبع السليقة، فيما يأتيه بالقول أو الفعل، بوصفه إنسانا أرقي من ذلك الذي خضع للتهذيب والتثقيف وفرض هيمنة علي انفعاله أو سلوكه باسم الضرورة الاجتماعية، تحت قواعد الذوق الكلاسيكية، قد يبدو- وفق«ماهر»- مجافيا لعقلانية عصر التنوير، التي قضت علي الطبيعة وحولتها إلي مادة من شأن العلم[٣]. إلا أن الاهتمام نفسه - في الحقيقة- لا يعدو كونه امتدادا لعقلانية عصر التنوير وتأصيله الفلسفي لنظرية المعرفة، وبحث عمّ يؤكدها في عالم الواقع، ويفيد منها- في الوقت نفسه- علي أساس مبدأ النفعية في الأخلاق، في مجال السياسة وما تقتضيه من خطاب أيديولوجي. فإذا كانت نظرية المعرفة قامت في التجريبية الإنجليزية علي الحواس والتجربة المعاشة في الواقع، دون أن تنطوي علي أي أفكار مسبقة، إلا ما اندمج منها في الواقع وبات جزءا لا ينفصم عن الوجود المادي المعاش، فهذا الاهتمام أدى - وفق«ماهر» نفسه - إلي تعظيم ما يدركه الإنسان بحواسه، وخاصة المرئيات والمسموعات، وتحويل نظرة التاريخ إلي تتبع الأصالة والتماس ما كان علي الفطرة والسليقة[٤]، إذا كانت الفطرة والسليقة تعني تجريد الوعي والوجدان من أثقال الأفكار الملقنة عمدا بعملية التعليم والتثقيف والتربية.

٢/٢/٢ * ومن ناحية ثانية، إذا كان الاهتمام في الفن بالفطرة والسليقة أدي إلي تقدير القدماء في كل الدنيا، كقدامى الإغريق وقبائل الجرمان، وفئات بعينها والتعاطف معها، كالأطفال الأبرياء، النساء الساذجات، القرويين، صغار الصناع وأرباب الحرف[٥] فقد كشف الخطاب الفني والنقدي عن وجهه الأيديولوجي، وإن لم يقصد ذلك بصورة مباشرة. ولكن الواقع أن البرجوازية الصاعدة كانت بحاجة إلي خطاب سياسي، يستطيع تمثيل كل الأمة ويتجه إليها، ولاسيما تلك الشرائح والفئات المنكفئة علي وسائل الإنتاج في الحقول والمصانع، وطالما صادفت الإهمال والتهميش، ولو بتملقها، ليسهل تجنيدها ودمجها في لحظة التاريخ الحاسمة، لحظة الانفجار الثوري، نحو القضاء علي الأرستقراطية الحاكمة، وبقاياها الإقطاعية.

(١) انظر: باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص١٥٠،١٥١. وانظر: لافرين، يانكو- الرومانتيكية والواقعية- ت: حلمي راغب- حنا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٥- ص١٣
(٢) انظر: باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص١٥٠،١٥١.
(٣) انظر: د.مصطفي ماهر- مقدمة(جوتس برليشينجن) - ص٨
(٤) انظر: د.مصطفي ماهر- مقدمة(جوتس برليشينجن) - ص٨.
(٥) انظر: د.مصطفي ماهر- مقدمة(جوتس برليشينجن) - ص٨.

١/١/٣*ولكن أبناء الأرستقراطية أنفسهم لم يكونوا بمعزل عن ظاهرة «الشعبية- popularity»، التي ولت الأعين نحو التراث الأدبي والفني القار في العصور الوسطي، ففي هذه العصور نفسها أمجاد أهليهم التي طالما فخروا بها، ونسبوا أنفسهم إليها، بصفتهم سلالة الفرسان النبلاء، أو نبلاء الدم والسيف، الذين أسسوا الإقطاع بين عبيد الأرض. ولا غروا أن يراودهم الحنين إلي الطبقة البدائية نفسها من الوعي والتاريخ، كلما شعورا أن الدهر يخونهم، ويسقطهم من عليائهم بأيدي العبيد أنفسهم الذين كانوا يسودون عليهم، ولاسيما أولئك الذين دانوا بالبروتستانتية، بين مذاهب الإصلاح الديني التي ولدها عصر النهضة. وفي هذا السياق لم تغز قبائل الجرمان روما وحدها، ثم تنصّروا، وطبعوا المسيحية- وفق ما يري «هردر»- بطابعهم، وأدوا إلي اتخاذ الصليب شكل السيف، وميلاد الإقطاع بنبلائه وعبيده، علي نحو يماثل البنية الكنسية بباباواتها وقساوستها من ناحية، وشعبها من الفلاحين أنفسهم من ناحية ثانية[١]، ولكن قبائل الشمال مجتمعة أحدثت هذا التغيير التاريخي، بمن فيهم «الفرنجة» الذين شكلوا جذور الشعب الفرنسي، ممتزجين بالسكان الأصليين. فكان الأدب الفرنسي أيضا حافلا- قبل سيادة الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن السابع عشر - بالمبدعين الذين رفضوا الخضوع لنير العقل، واعتزوا بذاتيتهم وتمسكوا بأذواقهم الشخصية. وإذا كانت قصائد «أوسيان» مستمدة من تراث اسكتلندا القديم، وانتشرت بالترجمة في ربوع أوروبا، فلا غرو أن يعني الرومانسيون الفرنسيون - مع ثورتهم علي الكلاسيكية- ببعث تراثهم نفسه وإزالة الأتربة عن ذكرى أدبائه المطمورة في بطون التاريخ.

١/٢/١/٣*في هذا السياق، يلفت النظر في فرنسا، أن الأسماء البارزة التي عنيت بظاهرة الشعبية الثقافية وما تستدعيه من نمط حياة خشن ومنتج- بعد روسو واهتداء به- كانت من الأرستقراطية، وعلي رأسها الملك لويس السادس عشر الذي أطاحت به الثورة. فمما يذكر أن هذا الملك اكتسب الصحة والعافية بفضل سنوات الحياة الريفية والطعام البسيط، وأنه أعجب بمهارة الصناع الذين كانوا يخدمون في القصر، وآثر منافستهم في العمل بيديه، وأحب التحدث إليهم والعمل معهم، كما اكتسب شيئا من طباعهم وأسلوب حديثهم[٢] وقيل إنه وافق «روسو» علي أن من واجب كل إنسان أن يتعلم حرفة يدوية، فتعلم عدة حرف من صناعة الأقفال إلي البناء، واحتفظ في غرفة بالقصر بكثير من أدوات الشغل. ورغم أنه كان ميالا إلي الاقتصاد في الإنفاق إلا أن كان من اللطف بما منعه أن يفرضه علي الآخرين، فكان يوقع بالموافقة علي مبالغ ضخمة استجابة لأمر الملكة[٣]. وبهذا اللطف نفسه لم يستطع الملك إغراء النبلاء بالحد من نفقاتهم ولا أن يجنح بهم إلي عمل نافع بسيطا كان أو معقدا. ومع أن السواد الأعظم من أمراء الإقطاع كانوا يعشون في ضياعهم الريفية ويزعمون أنهم يكسبون دخولهم بتوفير الإدارة الزراعية، ومراقبة البوليس والمحاكم والمدارس، والمستشفيات والأعمال الخيرية، إلا أن كل أولئك كان يقوم به- في الحقيقة- النظار، وعمّال من الحكومة المركزية، كما تركوا مساحات شاسعة من أراضيهم بورا في الوقت الذي يجوع فيه آلاف من سكان المدن لنقص الخبز.

---

(١) انظر: د. فيصل عباس- الموسوعة الفلسفية/ج٥- ص٣٧١.
(٢) ديورانت، ويل- قصة الحضارة/مج٢٢- ص٣٠٤.
(٣) انظر: ديورانت/ ويل- قصة الحضارة/مج٢٢- ص٣٢٢،٣٢٣.

٣/١/٢/٢*ومع التعطل عن العمل، وتزايد الإنفاق علي نمط الحياة الترفي، لم يعد للأرستقراطية من نبلاء السيف والدم إلا شرف الخدمة العسكرية، وإن يكن بأسلوبهم العتيق الذي جعل السيف حلية بأكثر منه سلاحا. وبالرغم من ذلك أقنعوا الملك نفسه، بأن يحرم كل من لا تظاهره أربعة أجيال من الأرستقراطية، من جميع المناصب في الجيش والبحرية والحكومة. ولكن أناخ الفقر علي عدد غير قليل من أبناء هذه الطبقة، إما لنقص كفايته أو لسوء طالعه أو لأنه أرهق الأرض، وقد التمس أكثرهم معونة من الملك، أو تلقى منحة من خزانة الدولة، كما كان الملك مدعوا لدفع مهور بناتهم عند زواجهن، فقدرت نفقات القصر والحاشية والنبلاء بعُشر إيرادات الحكومة. ولكن نبلاء السيف والدم ورجال الكنيسة ونبلاء الرداء الوارثين الذين تولوا القضاء، وتحكموا في البرلمانات الإقليمية وفي العاصمة، أعربوا عن الكثير من آراء «روسو» الليبرالية، مما أدخلهم في صراع مع الملك باعتباره المدافع الأول عن امتيازاتهم التاريخية والفوارق بين الطبقات، مما مهد المناخ العام للثورة، وبالرغم من ذلك فقد انحاز أغلبهم خلال الثورة للنظام القديم.

٣/٢/١/١*علي هذا النحو، لم يكن ميل الملك إلي شيء من البداوة أو خشونة المعيشة، تعبيرا عن انحياز إيديولوجي للطبقات الشعبية، بما يملي عليه إعادة النظر في أوضاعها المعيشية القاسية، بل كان فقط ميلا شخصيا يكتسب منه الصحة والعافية، لا أكثر. واحتفظ طول الوقت بانحيازه إلي الطبقة التي انحدر منها، باعتباره المدافع الأول عن امتيازاتها التاريخية المتوارثة، وهو ما تجسد عمليا في مواقفه من نفقات الملكة، ودعم الأسر ذات الأوضاع الاقتصادية المتداعية من خزينة الدولة. وفي السياق نفسه، لم تكن الليبرالية، بالنسبة لأغلب أبناء الأرستقراطية، إلا شقشقة فوق ألسنتهم، وحلية في لعبة المناورات البرلمانية سواء أكانت في العاصمة أو الأقاليم. كما أن الدعوة إلي الطبيعية لم تكن تعني إلا علاقات جنسية إباحية، فطالما ظهرت في نمط حياتهم المترف فكرة الخليلة ومعاشرة العاهرات، حتي أن أميرا أصيب بالزهري، ومات بعد أن اعترف لزوجته بآثامه وبتفاصيل مقززة. وكانت «مدام دي باري»، خليلة لويس الخامس عشر، أشهر سيدات العصر وأكثرهن نفوذا، حتى قيل إن الملكة «ماري أنطوانيت» كانت تتجنب الحديث إليها في بدء عهدها بالقصر الفرنسي، إما اشمئزازا من أخلاقها أو حسدا علي نفوذها، وبرغم ذلك لم تنج الملكة نفسها من التكليل بسمعة مماثلة.

٣/٢/١/٢* لقد غرقت «ماري انطوانيت» في نمط الحياة السائد حولها بما انطوى عليه من تبذير وإسراف علي الثياب، المجوهرات، القمار، الحفلات تنكرية، والعشاق علي نحو وصف بالطائش ربما بدافع الإحباط في علاقتها بالملك الذي ظل عنينا لفترة طويلة، ولم يغتفر لها الشعب تبذيرها المفرط من ضرائبه. أما الجانب الذي قيل إنه يستكمل في حياة الملكة حلم «روسو» في العودة إلي الطبيعة، فيتمثل في أنها أمرت ببناء أكواخ لأصحابها علي مقربة من قصر «تريانون» الذي أهداها الملك، وخططت الحدائق المحيطة علي النمط الطبيعي وأقامت ثمانية مزارع صغيرة لكل منها كوخ ريفي وأكوام السباخ، والأبقار والأسرة التي تفلح فيها، وكانت تلبس كراعيات الغنم عباءة بيضاء ومنديلا من الشاش، وقبعة من الخوص!. ولكن النزعة إلي الطبيعية وبساطة البداوة لم تكن إلا التماس لفترات ترويح مغايرة لقتل الملل، ولذا لم تقوّم في الملكة نبلها المسرف، فكانت تحب أن تري اللبن يحلب من خير الضروع في آنية فخمة! ولم تقض علي حياة اللهو التي أدت إلي خوض العامة في سيرتها، ونشر كراسات شعبية قيل أنها بتحريض من بعض الحاشية، فنالت من شرفها بصفتها خليلة لكل ذكر في القصر، ولم تعفها من الارتياب في نسبة أبنائها للملك، الذي فرح بهم وباستعادته ذكورته في الفراش

١/٢/٢/٣ *وإلي جانب نمط الحياة الترفي والمتحلل من القيم الأخلاقية، كان نبلاء فرنسا ورجال الكنيسة يعيشون فعليا- حين هبت عليهم رياح الثورة العاتية- علي بقايا علاقات الإنتاج الإقطاعية ويأبون التخلي عن امتيازاتهم التاريخية التي تعفيهم من الضرائب، مما أسهم في إشعال فتيل الثورة. وحاول بعضهم في ظل الثورة الإفادة مما أنتجه مفكرو البرجوازية من مفاهيم «الليبرالية - liberalism»، لاكتساب حق التعبير عن الرأي والبقاء في دائرة التأثير علي القرار السياسي، والاكتفاء في الإصلاح- من ناحية ثانية- بإضفاء طابع دستوري علي الملكية الحاكمة باعتبارها مناط الشرعية، التي يتمنون عودتها، فتولدت نقاط الصدام، التي لم تخل من دموية بينهم وبين الثورة. وفي نقاط الصدام الحادة التمسوا النجاة بدءا من «دارتوا»، أخي الملك الأصغر، وهربوا إلي البلاد التي ناصبت الثورة العداء، وبخاصة إنجلترا وألمانيا[١]، حيث انخرط بعضهم في مقاومة الثورة، مما أسفر عن مناخ الإرهاب والريبة في فرنسا. وكان المناخ في بلدي المنفي والمهجر مهيئا- علي مستو آخر- ليتأثر بعضهم علي الأقل، بظاهرة الشعبية الثقافية السائدة هناك، واستعادة بعض مما فقده «روسو» من بريق، سواء صدقا أو ادعاء، ليخفوا انحلالهم القديم في ثوب الطبيعية الذي يدفع بالثورة إلي التماس تعاطف الطبقات المطحونة في الريف والمدن.

٢/٢/٢/٣* وعلي أية حال، فإن هذه البنية المجتمعية، بما انطوت عليه من ثنائية في نمط الحياة الذي تبنته كل من الطبقتين: الأرستقراطية، والبرجوازية، تعود لتفسر البنية الدلالية العميقة التي كمنت تحت التنويعات الممكنة في كل من الدراما الرومانسية الإنجليزية والفرنسية، وجذورها في حركة الدفع والعاصفة، والميلودراما. ويزداد التجاوب بين البنيتين وضوحا وجلاء، كلما انطوت البنية الدرامية هنا وهناك، علي شخصيات من كلى الطبقتين، واخترق نمط الحياة الأرستقراطية تخوم الشرائح الشعبية بالقسوة أو علاقات العشق والغزل والنزوع إلي الإشباع الجنسي، مما يولد الضحايا المقهورة أو المغتصبة. ولكن إن أبدى الكاتب الرومانسي نوعا من التسامح الأخلاقي مع مفهوم الخليلة، الذي يشيع في البلاط الملكي وقصور النبلاء، فكاتب الميلودراما لا يتسامح معه، بل علي العكس يتكئ إليه كثيرا، وينطلق في خطبة عصماء ضده، وربما اعتمد عليه- من ناحية ثانية، ولاسيما في مرحلة الهياج الثوري- لتأسيس انتفاضة جماعية من الطبقات الدنيا، ضد نبيل القصر الذي اغتصب بنتا من بناتهم، باعتباره الشرير الذي يرجى الخلاص منه!.

(١) هرب كثير من النبلاء الفرنسيين إلي مناطق مختلفة من الأراضي الألمانية والنمساوية، ونظموا حركة مقاومة للثورة، ووجدوا آذنا صاغية من الأمراء الذين خشوا أن تمتد عدوى الثورة إلي إماراتهم، بينما كانت النمسا علي رأس المهتمين بمناهضة الثورة خاصة وأن«ماري أنطوانيت»، ملكة فرنسا، ابنة«ماريا تريزا»، رأس البيت الحاكم في النمسا. وفي السياق نفسه عمد مفكرون إنجليز أمثال«جون بيرك»، إلي كتابات تحريض تنفر من الثورة وترغب في التطور التدريجي، ما لبث أن انتشرت بين الناس ووجدت صدى لدي فئات من المثقفين، خاصة بعد عصر الإرهاب وإراقة الدماء الذي أكلت الثورة فيه بعض أبنائها.انظر: د. مصطفي ماهر- شيللر/حياته وأعماله- ص٣٢. بل ربما رجعت الكوارث من إعدام الملك والملكة، وجنون الشك والريبة، والإرهاب وقمع الآراء المعتدلة، إلي المخاوف التي أثارها حقد المهاجرين الدفين وقوة حلفائهم المسلحة سواء في الداخل أو الخارج. انظر: فيشر، هـ.أ.ل- تاريخ أوروبا في العصر الحديث- ص١٤.

رابعا: روافد الميلودراما الفنية:

أ-التنظيم الرأسمالي للمسرح:

١/١/١* في إطار تطور الطبقة البرجوازية بشرائحها المختلفة، وتابعيها من الطبقة العاملة في الصناعة والزراعة والمنشآت الاقتصادية تشكل مفهوم الشعب «people» والمواطن«citizen»، مقابل مفهوم العبيد والأقنان، وتزايد- من ناحية ثانية- وعيها بنفسها وبجذورها الثقافية الممتدة في أشكال الوعي التي أفرزتها في العصور الوسطي وبثتها خبرتها المعرفية رؤاها للعالم في مراحل تطورها. وكما انعكس هذا الوعي في العناية بالتراث الأدبي والتفتيش عنه في الوثائق الدفينة في دواليب الكنائس والأديرة وما إليها، علي نحو اندمج في خطاب القومية، راح يعكس نفسه أيضا في العناية بتراثها من فنون الأداء، ولاسيما بقاياه الحية في الأسواق الشعبية. وعلي مدار القرن الثامن عشر اتجه لفيف متزايد من أبناء الطبقة البرجوازية إلي السوق الفني بحثا عن نصيبهم من المتعة والتسلية التي طالما احتكرتها الأرستقراطية وأولتها الرعاية، ولكنها تفقد نفوذها تدريجيا علي مقدراتها الاقتصادية. وأدي الإقبال المتزايد علي سوق المسرح إلي تغيرات كيفية جذرية في تنظيم العمل المسرحي وأسلوب الإنتاج، وفق الفلسفة الرأسمالية وعلاقاتها الإنتاجية، كما أدي إلي تغيرات أخرى طالت المنتج الفني والأدبي، بما يستوعب ذائقة هذه الطبقة، ويلبي احتياجاتها. وفي هذا السياق، لم يكن ثمة مفر أمام المسرحيين أنفسهم من إعادة اكتشاف التراث الحي من فنون الأداء، وثيقة الصلة بالطبقة الجديدة- وكانوا في الحقيقة جزءً منها- كما تراءت في الأسواق الشعبية، سواء في فرنسا أو إنجلترا أو ألمانيا أو النمسا، إضافة إلي تراث المسرح الإليزابيثي، ولاسيما «شكسبير» الذي تناقض بوضوح مع المبادئ الكلاسيكية.

١/٢/١/١* في إنجلترا ومع نهاية عصر عودة الملكية وتزامنا مع ما يعرف بالثورة المجيدة التي وضعت حدا لجموح العرش وقيدته بالبرلمان، يتكشف التنافس علي السوق الفني بين العاملين في حقل المسرح، وتنافس الأذواق الفنية معا. فيتولى «كريستوفر ريتش- Christopher Rich» إدارة مسرح «دروري لين- Drury Lane» سنة ١٦٨٩، والترخيص بمزاولة المهنة، غير أنه حاول أن يتوسع بنشاط مسرحه، ويضيق علي غيره من الفرق، لفترة طويلة. ولكن في١٦٩٥، يتمكن فريق من الممثلين الذين عانوا البطالة، بقيادة «توماس بيترتون- Thomas Betterton»، من الاستيلاء علي مبني « Lincoln's Inn Fields» القديم، وتحويله إلي مسرح، والحصول في الوقت نفسه علي ترخيص بمزاولة المهنة، بمناسبة حفل ملكي. وتعمد الفرقة الوليدة إلي نوع من العروض الغنائية، لتتميز عن «ريتش»، الذي أعد برنامج من المسرحيات النثرية، وإن دأب علي التضييق عليهم. انتقلت الفرقة إلي «مسرح الملكة- Queen Theatre»، الذي أتمه في ١٧٠٥ كاتب الدراما والمعماري «جون فانبرو- John Vanbrugh»، ولكن في١٧١١، يتم تخصيص هذا المسرح لتقديم أعمال الأوبرا، وتصعد عليه أعمال الموسيقي «هاندل» مثل (أوبرا رينالدو)، كما تتأسس الأكاديمية الملكية للموسيقي- Royal Academy of music. ومع عودة الفرقة الوليدة إلي مسرح «لينكولن»، تقع انتفاضة برجوازية أخرى بين الممثلين، ويتمكن ثلاثة منهم من إزاحة «ريتش» عن الإدارة بعدما كثرت الشكاوى ضده، وهم: «كولي سيبر- Colley Cibber» الذي أصبح شاعر البلاط، «توماس دوجت- Thomas Dogget»، الذي تولي الشئون المالية، و«روبرت ولكنز- Robert Wilkens» الذي تولي إدارة خشبة المسرح والعروض، وهيمن الثلاثة علي مسرح «دروري لين» لأكثر من عشرين عاما.

١/١/٢/٢* والواقع أن إعداد مسرح «لينكولن» وظهور «كولي سيبر» بين من استولوا علي إدارة «دروري لين»، يعني أن المسرح انحاز إلي الذائقة الفنية للطبقة البرجوازية. فمع أن كولي أصبح شاعر البلاط، لكنه كان الرائد الذي ضخ في «ملهاة السلوك»، رؤية العالم الأخلاقية، بما حولها- في الوقت نفسه- إلي «الملهاة العاطفية» منذ باكورة أعماله (حيلة الحب الأخيرة/١٦٩٦)(١). وقبل انتصاف القرن الثامن عشر ظهر الممثل والمدير الفني «دافيد جريك- David Gerick\ 1717-1779» في فرقة مسرح «دروري لين» Derry lane في ١٧٤١، بدور «ريتشارد الثالث»، في رائعة «شكسبير» بالعنوان نفسه. وكان ظهور «جريك» إيذانا بتغييرات جوهرية نحو مزيد من إخضاع المسرح للتنظيم الرأسمالي وفلسفته، وطابع سوقه التنافسي مشبعا بفكرة الاحتراف «professionalization»، ومن ناحية ثانية تأكيد جذور الذائقة الفنية للطبقة الصاعدة، ممثلة في أعمال «شكسبير» بكل ما تنطوي عليه من تناقض مع الكلاسيكية، بجانب الأعمال الدرامية الجديدة، من نوع الملهاة العاطفية والمأساة العائلية.

١/١/٢/٣* ففي هذا السياق، حرر «جريك» فن التمثيل من المبالغات وشوائب التكلف، مما يعني اقترابه من الطبيعية، التي تلبي ذائقة الجمهور الجديد في أدائه للكثير من المسرحيات ولاسيما مختاراته من «شكسبير». ومن ناحية ثانية، تؤول إليه إدارة الفرقة و«أوامر التراخيص- Patens Letter's patent» مع زميله «جيمس لاسي- James Lacy»، ابتداء من ١٧٤٧، وينضم إليهم لاحقا الكاتب المسرحي«ريتشارد برنسلي شريدان- Richard Brinsley Sheridan/ ١٧٥١- ١٨١٦»، الذي كان من كتاب «الملهاة التهكمية» في الأربعة عقود الأخيرة من القرن الثامن عشر(٢)، فيعمل الثلاثة علي نقل المسرح الإنجليزي إلي درجة عالية من التشغيل والإنتاج. وقد حاولوا باطراد تحقيق التوازن بين مبادئ «الاقتصاد- Economic»، و«جزالة وتكثيف العبارة- Conciseness» مع «حسن تدبير النفقات- Frugality» من ناحية، والعناية بالأداء المسرحي- من ناحية ثانية- للتأثير في المتلقي، الذي دعاهم أيضا لإثراء الصورة المسرحية بالاستعانة بعديد من الفنانين التشكيليين، أمثال «هوجارتو- Hogartho»، «زوفاني- Zoffani»، و«جينسبرو- Gainsborough». وكما عني «جيرك» بتحسين صورة المنتج وجاذبيته عني بالإنتاج المستمر، فضياع يوم واحد خسارة لا تعوض، وكلما تقلص الإقبال علي المنتج في مكان، انتقل إلي أماكن أخرى سواء في المسارح الجديدة بمدن انجلترا أو خارجها في غيرها من بلدان أوروبا، بحثا عن النجاح المنشود. وفي السياق نفسه تنبه إلي علاقة الرواج بتنوع ذائقة الجمهور بين الموضوعات، والطرز الفنية، واللغة: عالية أو عامية. وأمكن «جريك» أن يشعل أسس فكرة الاحتراف وعلاقتها بآليات السوق بهذا الشكل بين الفرق. ورغم أن بعض الممثلين في ظل الصراع الطبقي المحتدم ظل «محافظا- conservative» يميل إلي خدمة الطبقة الأرستقراطية ويتبنى ذائقتها الجمالية(٣)، إلا أن البرجوازية كانت تكسب مزيدا من الأرض علي مستوى الذائقة الفنية والفلسفة الاقتصادية.

(١) انظر كتابنا: الفضيلة الغائبة/ دراسة في نظريات القرن الثامن عشر- القاهرة- مكتبة جزيرة الورد- ٢٠١٦.
(٢) انظر: كتابنا (الملهاة التهكمية) - القاهرة- إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة- ٢٠١٨.
(٣) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ت: د.كمال الدين عيد- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة ٢٠٠٥/١٧- ص٩٩:١٠٢، وانظر ص١٢١.

١/٢/١ *ولا يكاد يختلف الأمر في فرنسا، فكانت فرقة «الكوميدي فرانسيز» علي غرار «دروري لين» في انجلترا، تحتكر المسرحيات التي تعتمد علي الكلمة سواء أكانت من الذخائر الكلاسيكية، أو الإنتاج الجديد. ولكن تطور التنظيم المسرحي فيها من حضانة الدولة ورعاية الأرستقراطية، إلي تنظيم رأسمالي محترف يعني بالتسويق وإقبال الجمهور، يعكسه بوضوح مسار فرقة التمثيل الملكية الإيطالية، نحو الفرنسة. ففي منتصف القرن السابع عشر، تقريبا، وفيما بين عامي ١٦٤٤ :١٦٤٥، تعاقد الكاردينال «مازارين- Mazarin»- رئيس الوزراء وقتذاك- مع الفرقة الإيطالية للترفيه عن البلاط وتسليته، فاقتسمت مسرح «موليير» مناصفة، وخصص لها الملك إعانة سنوية ضخمة سنة ١٦٦١، لتتمكن من الاستمرار في نشاطها. ومنذ أواخر القرن السابع عشر- وبغض النظر عن فترة سحب ترخيصها الملكي بالعمل- اضطرت الفرقة- بضغط بواكير الاحتراف، والحاجة لمرضاة الجمهور المتغير- إلي أن تقحم علي لغتها الإيطالية شيء من الفرنسية، ما لبث أن تطور إلي مشاهد قصيرة، كما أبدلت لاحقا مظاهر الحياة الإيطالية تدريجيا بالفرنسية، وقدم لها فرنسيون، أمثال «جان فرانسو ريجنار - Jean Francois Regnard»، «شارل دوفريني -Charles Duffresny» و«نولانت دي فاتوفيل- Nolant De Fatouville»، أعمالهم من مسرحيات وسيناريوهات، وتهكم علي أعمال فنية جادة.

١/٢/٢/١ * ومن ناحية ثانية، راحت الفرقة الإيطالية تتخلى عن خاصية الارتجال، وعن الأقنعة الثابتة، وتقبل فرنسة أسماء أنماط «الكوميديا دي لارتي» المتوارثة التي طالما اقترنت بها، فتقدم أعمال «بيير ماريفو - Pierre Marivaux» التهكمية بدءا من عقد العشرينيات في القرن الثامن عشر، وإن لم يكتبها خصيصا لها. ويرصد التاريخ أنها أدت هذه الأعمال في سوق«سان لوران- St. Laurent» بجانب أعمال تهكمية، «باروديا- parodies» ألفها أمثال «جاك فيليب دورون- Jacques Philippe Dorne»، «لوي فوزيلييه- Louis Fusilier» و«ديلزيل دو لا دريفاتييه - Delisle De La Drevetiere».

٢/٢/٢/١ * وبانتهاء الفرقة الإيطالية التي كانت ملكية إلي السوق الشعبي، توثق صلتها بممثلين فرنسيين، مثل الزوجين «شارل وسيمون فافار- Charles- Simon Favar/١٧١٠-١٧٩٢»، ابتداء من ١٧٥٢، أي بالتزامن مع تألق «جريك» في انجلترا. ومما يذكر أن «سيمون»- التي أبقت علاقتها بالفرقة حتى بعد وفاة زوجها- أضفت علي فن التمثيل في مسرح الأسواق والريف الفرنسي، بعدا واقعيا، فالتصق اسمها بالطبيعية التي امتدت إلي أزيائها البسيطة غير المتكلفة، وشعرها الخالي من الدهون، ووجهها خالي البشرة من الأصباغ والمساحيق الصناعية، وعنقها المحلى بسلسلة ذات صليب وحذائها الخشبي الرخيص[1]. في السياق نفسه يتسلم «كارلو جلدوني - Carlo Gogoni»، دعوة لزيارة باريس بعدما لمع اسمه في إيطاليا، ويصدر له مرسوم ملكي بإنشاء فرقة «الأوبرا كوميك - opera Comique» الإيطالية. ويصل إلي باريس في ١٧٥٢ «برجلوزي- Pergolesi» بفرقة «أوبرا بوف» مما أدي إلي الموجة الثانية من الاحتراف. فمن الواضح أن الدولة قد تمنح الترخيص بالعمل، ولكنها تترك بعد ذلك الفرق لتقرأ أحوال السوق وتجد لنفسها فيه موضع قدم للتنافس علي اجتذاب الجمهور، وتدعم نفسها.

(١) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٠٣:١٠٦.

ب- الأسواق وفنون الأداء الشعبية:

١/١/١/٢ *كانت لندن تعج بالأسواق الشعبية[١] التي تشهد العديد من العروض التمثيلية المتنوعة، التي ترافقها الموسيقي وأحيانا الغناء، فضلا عن النمر التي تستلزم المهارات الفردية، وأدرجت فيما بعد تحت فنون السيرك. وتعود فنون الأسواق للعصر الوسيط بفنانيه الجائلين «Jugulars»، ولم تستطع أكثر الحكومات تزمتا في عهد ثورة «كرومويل» في منتصف القرن السابع عشر، أن توقفها، وظلت تسلية الجماهير العريضة في القاع الاجتماعي. وإذا كانت نمر السيرك تقتضي أن يلتف الجمهور حولها، فقد كانت الفرق التمثيلية تقيم مسارحها في شكل أكشاك مؤقتة، بينما يقف الجمهور أو يجلس علي دكك أو مقاعد. وكان اللعب بالدمى «Doll»، من أقدم فنون التمثيل التي شهدتها هذه الأسواق، حيث ضمنها «بن جونسون» في عمله (سوق بارثليمو/١٦١٤) وكان يعتمد أساسا علي الثنائي «بونش- Punch»، معقوف الأنف وكان يمثل «الرزيلة- Vice»، وزوجته «جودي- Jody»، في مشاهد من الملاحاة والنقار تتعلق بالحياة اليومية. ويقال إن «بونش» امتزج بنمط «بولشينل- Polichinelle»، الذي جاءه من الملهاة المرتجلة الإيطالية[٢]. والراجح أن هذا المزج حدث منتصف القرن السابع عشر، حين قدم لاعب دمي إيطالي يدعي «سيجنور بولجونا- Signor Bologna» عرضه في القاعة البيضاء بالقصر الملكي، سنة ١٦٥٠، معتمدا علي نمط «بولشنيل»، الذي يقال إن اسمه تغير إلي «بونش»، في اللغة الإنجليزية[٣].

٢/١/١/٢* وبجانب اللعب بالدمى، ظهر في الأسواق فن «التمثيل الصامت- Pantomime»، الذي كان رائجا، ولاسيما في أعياد الميلاد، جاذبا جمهورا أكثر شمولا من غيره، فيحضره ثلاثة أجيال من العائلة، ويستمد منه أطفال الإنجليز معظم خبراتهم الأولى[٤]. والراجح أن هذه الفن لقح بدوره من فناني الملهاة المرتجلة وخبراتهم المختزنة، فيذكر أن لفيف منهم اضطر إلي البحث عن عمل في لندن، بعدما هاجروا من باريس إثر قمع العروض غير الشرعية التي كانت تقدم في السيرك سنة ١٧٠٢. وفي لندن نقلوا فنهم من السوق إلي المسرح الرسمي، فقدموا مشاهد هزلية غير ناطقة ترافقها الموسيقي والرقص، تعتمد علي أنماط الملهاة المرتجلة الإيطالية، وإن تكن في سياق إنجليزي، تحت عنوان «مشاهد ليلية إيطالية»، كجزء من برنامج العرض، الذي يستمر لوقت متأخر في المساء[٥] وأقبل عليها الجمهور بشدة، مما رفع قيمة تذكرة الدخول. وكانت- من ناحية ثانية- تستمد مادتها من الأساطير الرومانية القديمة، ومع ذلك تضمنت نبرة تهكم سياسي[٦].

---

(١) مثل سوق «ماري أندرو-Merry Andrew»، «بارثولميو-Bartholomew»، «سميث فيلد- Smithfield»، «سوثوارك- Sowthwark»، «جرينويتش- Greenwich»، و«ماي فير- Mayfair».

(٢) انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ت: محمد رفعت- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٦- ص١٣٨.

(٣) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١١١.

(٤) انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- م.س- ص١٣٨.وانظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- القاهرة- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- دورة ٢١- ٢٠٠٩- ص١٠٩.

(٥) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- ص١١٠.

(٦) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٤٠.

٣/١/١/٢* وفي ١٧١٦، حاول «جون ويفر- John Weaver»، مدرب الرقص في «دروري لين»، أن ينسج عروضا إيمائية علي غرار الطليان، مستلهما مصدر مادتهم نفسها[١]. وفي السياق نفسه، استطاع «جون ريتش- John Rich/١٦٨٢- ١٧٦١»، الذي كان يعمل راقصا وممثلا ومدير في مسرح «لنكولن» أن يطور صيغة من العروض الإيمائية تعتمد علي أنماط الملهاة الإيطالية المرتجلة، ولاسيما نمط «هارلكين- Harlequin»، الذي كان يؤديه بنفسه باسم «لون- Lun»، وعرفت باسم«هارلكيناد- Harlequinades». ورغم أن «ريتش» أضفي علي صيغته طابعا إنجليزيا واضحا، وملأ جوانبها بالأحداث الشعبية، ووسمت بالهزل الخشن والعنف، إلا أنه من ناحية ثانية لم يتخل عن المصادر القارة في الأساطير الرومانية، وكأن يتحول بين العالمين بلمسة من عصاه أو سيفه السحري، ولم يتخل- من ناحية ثالثة- عن الغمز والتهكم السياسي، حتى جرؤ علي إظهار البابا في أحد عروضه سنة ١٧٤٥[٢].

٤/١/١/٢* وفي إطار التنافس، أخرج «دافيد جيرك» في «دروري لين» صيغة مماثلة، اعتمدت أيضا علي «هارلكين»، وإن أضيفت علي ألوان رقع ثيابه دلالات تصور عواطفه، فالأحمر يعني الحب، والأزرق يعني الصدق، والأصفر يدل علي الغيرة، وأبدلت عصاه أو سيفه السحري عند «ريتش»، باللون الأسود، الذي إذا أشار إليه أختفي بما يعني أن سحره يعمل[٣]. ولكن لم تقتصر العروض الإيمائية من هذا القبيل علي ما كان يقدم في المسارح الرسمية، بل وكانت في الأسواق الشعبية، وأمعن أرباب الفرق في اجتذاب جمهور العامة، وتغذية نبرة التهكم علي الأحوال العامة في مستوياتها المتعددة. كما وقع تنافس بينهم وبين فرق اللعب بالدمى في هذا المضمار، مما ألجأ السلطات إلي الفصل بين النوعين كي لا تشتعل- فيما يقال- المواقف المسرحية بينهم ضد البابوية الكاثوليكية.ورغم أن النقد لم يكن ليتعدى التعريض بأخطاء مكتب البحرية واضطراب قراراته، إلا أن السلطة كانت توقف أحيانا مسرح العرائس ربما لوضوح ما تتضمنه اللغة الكلامية من غمز ولمز، وقدرة الصيغة الفنية علي استيعاب المستجدات في الواقع المعاش.

١/٢/١/٢* ولم تخل عروض الأسواق- بطبيعة الحال- من «التمثيلية القصيرة- Droll » المشبعة بروح الهزل والفكاهة، وأمكنها أن تمنح حياة متجددة لمهرجي«Clowns» مسرح شكسبير، كما أنها وجدت مكانا دائما للموسيقي والغناء والرقص، ولاستيعاب الأحداث العامة الجارية والتعليق اللاذع عليها[٤]. وبالإضافة إلي ذلك، شهدت الأسواق النمر والفقرات التي تتطلب مهارات فردية معينة، وأدرجت لاحقا تحت فنون السيرك، كنمر الحواة «Jugglers» بما تتطلبه من خفة يد، نمر الشعوذة والدجل «Quackery»، البهلوانات«Tumblers»، «الأكروبات- Acrobatics»، والرقص علي الحبال.

(١) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- ص١١٠.

(٢) انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص١٣٨. وانظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح /ج٢- ت: د.كمال الدين عيد- ص١٢١، ١٤١. وانظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- ص١١٠، ١١١.

(٣) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- ص ١١١.

(٤) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٢٤.

وحظيت عروض الأسواق في مجموعها بشعبية كبيرة، حتى أن السلطات كانت تضطر إلي إقامة الخيام لاستقبال الجماهير الوافدة إليها، وفي بداية القرن الثامن عشر، أصبحت عروضا دائمة ويومية، وبعد تراكم الأرباح بين أيدي أصحاب الفرق، أقاموا لأنفسهم مسارح ثابتة في الأسواق[١]، وتشجعوا علي إظهار وعيهم المتنامي بأنفسهم وبجمهورهم، فيما قدموه من نقد موجع ولاذع.

٢/٢/١/٢* ورغم أن لجان الترخيص لم تُبْد اعتراضا علي عروض الأسواق في انجلترا، إلا أن السلطة كانت تتدخل لإيقافها، بحجة أن الفرق كانت تتجاوز مدة الترخيص، وأحيانا لدواعٍ أمنية. والواقع أن التدفق الجماهيري، كان يؤدي بالفرق إلي تجاوز مدة الترخيص، وربما أخل بالأمن. ولكن الدواعي الأمنية، تكشف عن وجه آخر في النقد اللاذع للأوضاع العامة، الذي كانت تتفاوت قوة تأثيره من فنان لآخر، حتى بلغ بعضهم أن توصف عروضه بالمنتقاة، وتؤدي بالسلطات- في الوقت نفسه- لا إلي منعها فحسب، بل وإلي تدمير كل السوق الذي تقدم فيه، سنة ١٧٦٣[٢]. إلا أن عروض الأسواق لم تختف، وتواصلت إلي القرن التاسع عشر، وكانت تدرج في مجموعها بين الأشكال المسرحية الأكثر شعبية، حيث ظهر تطور في العروض الإيمائية بالمناظر والثياب، كما اكتسبت التمثيلية القصيرة طابع «الاستعراض الموسيقي- Revue»، الذي جاءها من عروض «الفودفيل- Vaudeville» الفرنسية، وإن يكن بموضوعات إنجليزية[٣].

١/١/٢/٢* وفي فرنسا لم تختلف عروض الأسواق كثيرا عنها في انجلترا، لا من حيث الشعبية، ولا موقف السلطة منها، ولا ما يتعلق بأثر مدرسة الملهاة الإيطالية المرتجلة، سواء علي عروض العرائس والإيمائية، أو التمثيلية القصيرة التي رافقها الغناء والموسيقي. ففي ١٦٤٠، زار باريس لاعب عرائس من إيطاليا يدعي «فرانشسكو بريوتشي- Francesco Briocci»، كان ينهل من الملهاة المرتجلة الإيطالية، بما فيها من أنماط ومواقف، ويقال إنه نقل فن العرائس إلي باريس، حيث أصبح اسمه بالفرنسية «بريوش- Brioche». وارتبط بنمط «بولشينلا- Polichinelle» ذي الجذور الواقعية في نابولي[٤]. ومع الوقت تفرنس اللعب بالدمي واقتحم دائرة النقد الاجتماعي بصوت عالٍ، مما كان يضطر السلطة إلي التدخل بالإيقاف والمنع، كما حدث مع فرقتي الأخوان «ألارد- Alard» و«برتراند- Bertrand»، اللتين كانتا تعملان بالسوقين الكبيرين في باريس[٥] في الثلاثة عقود الأخيرة من القرن السابع عشر. فرأت السلطات أن عرض (تدمير الهوجونوت) أساء من خلال بطله «بولشينلا» إلي الكاثوليك، في شخص «بانتالون»، كما أساء للبروتستانت في شخص «أرلكين». ولكن مسرح «الكوميدي فرانسيز» احتج علي قرار الإيقاف، لأنه يمس حقوق المهنة من ناحية، ولاختلافه مع السلطة- من ناحية ثانية- في تأويل العرض، كما احتجت مسارح الأسواق علي قرارات المنع والإيقاف ولو لفترات مؤقتة.

---

(١) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٢٥. وانظر: د.علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٢ بهامشها، وانظر:د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص١٠٣.
(٢) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٢٥.
(٣) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top
(٤) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١١١.
(٥) كان في باريس سوقين كبيرين، يرجعان إلي منتصف القرن السابع عشر تقريبا، وهما «سانت لوران- Saint Laurent»، و«سانت جيرمان- Saint German».

٢/١/٢/٢* في السياق نفسه، تعلمت الفرق كيف تتحايل علي ما تثيره الرقابة من اعتراضات، في العقود الأولي من القرن الثامن عشر. فإذا كان الاعتراض علي حوار ثنائي حولته الفرقة إلي مونولوج، وبالعكس، وإذا كان علي نطق عبارة ما كتبت العبارة التي خنقتها الرقابة في حلوق الممثلين، علي لوحة بشكل بارز ليقرأها الجمهور بينما تمر علي خشبة المسرح، ويشغل الممثلون بالإيماءات والإشارات التي توضح المعني[1]. وبالرغم من ملاحقة الرقابة لعروض الدمى إلا أنه كان يعاد تشكيلها، ففي بداية عقد الستينيات من القرن الثامن عشر، يؤسس «جان باتيست نيكولية - Jean-Baptist Nicolet» مسرحه في شارع «البوليفارد- Boulevard» الشهير، ليقدم عليه أعمالا تعتمد علي الموسيقي والغناء وتستمد موضوعها من الكوميديات والأوبرا الهزلية[2]. وأغلب الظن أن إغلاق سيرك باريس سنة ١٧٠٢، وإيقاف ما كان يقدم فيه من ألوان الترفيه الشعبية، باعتبارها غير شرعية، وإن أدي إلي هجرة بعض فناني العروض الإيمائية الطليان، إلي لندن[3]، لم يسفر عن توقف الظواهر الشعبية، تمثيلية كانت أو مجرد فنون أداء تستدعي المهارة الفردية. ولكن الراجح أنه أدي إلي فرنسة العروض الإيمائية في فرق صغيرة من ناحية، وانتشار الفنانين من ناحية ثانية في ربوع البلاد، حيث يمكنهم التحايل علي المنع وتقديم عروضهم في أي مكان يستطيع الناس الالتفاف حولهم فيه.

١/٢/٢/٢*علي أية حال لم يدم الأمر طويلا، فسرعان ما تغيرت الظروف، وتتعرض الأكاديمية الملكية للموسيقي في سنة ١٧١١، لأزمة مالية صعبة، أدت إلي ضخ عديد من فناني الأوبرا إلي الأسواق الشعبية، التماسا لأسباب العيش فيه، فتكيفوا مع متطلبات جماهيرها الفنية، وتعاونوا مع عناصر من فرقة الملهاة الإيطالية، بمن طرأ عليها من فرنسيين، وعلي نحو بعيد- في الوقت نفسه - للأسواق حياتها بروادها وفنانيها المتناثرين. وفي هذا السياق كانت توجد صيغة «الفودفيل - Vaudeville» في الحانات الشعبية، حيث كان متاحا تناول الخمور أثناء العرض، كما اقترنت بالبغاء والحياة الدنيا المألوفة لجميع طبقات المجتمع ولكن فناني الأوبرا الطليان مدوا إليها يد التطوير وأعدوا لها مناظر خاصة تناسب أماكن العروض، وكانت تعتمد علي الغناء والرقصات، ومشاهد المهرجين والمضحكين، مع إعادة تكييف أغاني الأوبرا لتتواءم معهم[4]، وكانت نتيجة هذا التلقيح- كما ولدت «الأوبرا بالاد - Opera Ballad» في انجلترا- أن ولدت «الأوبرا الهزلية - opera Comique» في باريس، بفرقتين متنافستين لتقديمها: «سانت إدم- Saint Edme»، و«مدام بولين- Madame Beaulne». ولم يخل الأمر من منافس ثالث، ولا من مناكفة رقابية تميل إلي المنع والإيقاف بحجة ما يقحم علي المشاهد التمثيلية من ألوان النقد اجتماعي، كما حدث مع «شارل فافارت- Charles Favart»، مما اضطره إلي إبدالها بأغنيات فردية «Arias»، ليستعيد التصريح ثانية. ولم يكن ابتداع «الأوبرا كوميك» أو خروجها من مسرح الأسواق عبثا أو مصادفة، فقد خطت خطوات إبداعية في طريق تطورها لتبدأ نشر النزعة التي عرفت باسم «Citoyen»[5]، أي المواطن!.

---

(١) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٢٧.
(٢) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٣٠.
(٣) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- ص١١٠.
(٤) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٢٨.
(٥) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٢٩.

٢/٢/٢/٢*لم تكن نزعة المواطنة- في الحقيقة- إلا صدى لأيديولوجية القومية، بما تفرع عنها من عناية تدريجية ومطردة، بأبناء القاع الاجتماعي الذين يعملون في الحقول والمراعي والمصانع، ويؤمون- في الوقت نفسه- الأسواق والحانات بحثا عن نصيبهم من المتعة والتسلية الفنية، التي تتجه إليهم، بعدما جرى في أيديهم فائض أجورهم. فهؤلاء أبناء البدائية والطبيعية ونمط المعيشة الخشن، كما أنهم خزانة الأصوات التي يمكن أن تدفع إلي البرلمان، وتمنح الفرصة للمشاركة في الحكم. ولا غرو أن هذه النزعة كانت وراء تأسيس ما عرف بمسرح «المنوعات- Varieties»، و«صالات الموسيقي - Music Halls» التي بنيت خصيصا، وتوفر إطارا لعروض تقدم علي نحو متتابع عديدا من فنون الأداء التي تتناثر في الأسواق، سواء أكانت تمثيلية، أو استعراضا لمهارة فردية متميزة، أو حتى ترويضا لحيوان، دونما حاجة إلي نجم رئيسي أو قصة مهيمنة تربط بين هذه النمرة أو تلك[١]، مما أضفي في الوقت نفسه طابعا برجوازيا علي الفنون الشعبية، بالثراء والإبهار. وقد تأسس أول مسرح منوعات في فرنسا سنة ١٧٧٨، وظهرت عليه تمثيليات قصيرة من تأليف «جان فاد- Jean Vade» و«لويس دورفيني- Louis Dorvigny»، وتعتمد علي السفسطة الشعبية، وأظهرت نمطا هزليا من النساء عرف باسم «نساء السوق- Market- Women» تحت أسماء عديدة، يثرثر بأسرار شخصية، ووقائع مثيرة، وما تردد بين الناس من قيل وقال، وشائعات[٢].

٣/٢/٢/٢* وقد تأسست أغلب المسارح التي شهدتها باريس القديمة، بما فيها المنوعات، في حيّ «البوليفارد- Boulevard»، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، واستقطب إليه كافة فنون الفرجة والتمثيل من الأسواق الشعبية، وأصبح قلب الحركة الفنية النابض، ليس في فرنسا فقط، بل في أوروبا جميعا. والاسم- في الأصل- يعني الطريق الفسيح الذي يجري عادة في المدن، وتتفرع عنه مسارات شريانية عديدة، منها ما يصمم للسفر المبطئ أو لاستخدام المشاة أو الدرجات أو للاستراحة وتطل غالبا علي مناظر جميلة تسر الناظرين[٣]. وبمرور الوقت عبر عن حالة الاستقطاب الطبقي بين الطبقة البرجوازية والشرائح الشعبية في القاع الاجتماعي، فمسارحه كانت شعبية وبرجوازية علي حد سواء، ومنفصلة عن مسارح الطبقة الأرستقراطية، وكانت في الغالب مرادفة لمسرح متوسطي الثقافة[٤]، فلا غرو أن يتطور فيها قالب«الفودفيل» بمسارحه، فتزدهر جنبا إلي جنب مسارح المنوعات، خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر، ليلحقا بما أحرزته الميلودراما من نجاح[٥]، وإن ظلت الجذور باقية في الحانات والأسواق الشعبية.

---

(١) انظر: زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ص٧١. وانظر: لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن المسرح- ص١٤١
(٢) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص١٣٠.
(٣) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard
(٤) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_theatre_(aesthetic)
(٥) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص٢٥٤.

ج- نبوءة «مرسيه» بالميلودراما:

٣/١/١* من خلال رصد الحركة المسرحية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر، ولاسيما فرنسا وانجلترا، يمكن ملاحظة أنها تمخضت- بجانب خضوعها المطرد لنظام الإنتاج الرأسمالي وآليات السوق- عن عديد من الأنواع الدرامية التي استجابت- علي نحو مطرد- للذائقة الفنية البرجوازية، ولرؤيتها الأخلاقية للعالم. وقد بدأت هذه الأنواع النثرية بالملهاة العاطفية أو الملهاة الدامعة- كما سميت في فرنسا، وألمانيا- و«المأساة العائلية»، والملهاة التهكمية التي تبلورت في العقود الأربعة الأخيرة من القرن الثامن عشر. وقد جاءت الملهاة التهكمية مشحونة في هذه الآونة برؤية ناضجة ونقدية في الوقت نفسه للرؤية الأخلاقية السابقة عليها التي أفرزت نموذج الرجل الطيب. فرغم أنها استأنفت ترسيخ نموذج العصامي الذي يبني مكانته الاجتماعية بالكد والعرق والحرص علي الثروة من التبدد فيما لا يفيد من أشكال الترفيه، إلا أنها عنيت أيضا بتأسيس فلسفة عقلانية نفعية، دعت إلي التهكم العقابي علي من رأتهم حمقي، استهواهم نمط حياة الأرستقراطية المبذر وغير المنتج، والتهكم علي أسري الطيبة المفرطة الذين قد يتورطون بلا قصد في حيل ابتزاز الأوغاد، علي نحو يبدد الثروة في مساعدتهم.

٣/١/٢* وعلي مستو آخر، تخلقت أنواع فنية تقاطعت مع الأوبرا الكلاسيكية التي استجابت لذوق الطبقة الأرستقراطية، وبنت لها مسارح خاصة وأنشأت الأكاديميات. فكانت الأنواع الجديدة تتعدد أسماؤها: أوبرا بالاد، بوف، وكوميك، ولكنها تجنح في كليتها إلي السخرية من الأوبرا الراقية، سواء أقحمت علي ألحانها أشعار شعبية، أو لحنت الأشعار الشعبية علي منوالها. ومن ناحية ثانية تنهل من معين موسيقي العامة وأسلوبهم في الغناء، وتدفع برقصاتهم إلي خشبة المسرح، جنبا إلي جنب عوالمهم التي تعج بالفلاحين والرعاة والنشالين والشحاذين وأرباب الحانات والعاهرات في القاع الاجتماعي في المدن والريف. ومن ناحية ثالثة، اعتمدت علي الهزل والفكاهة الخشنة أو العنيفة، واستقت أنماطها غالبا من الملهاة الإيطالية المرتجلة بعدما أضفت عليها طابعا محليا، إما بضغط صريح من الوعي بالدعوة إلي الخصوصية القومية، أو نتيجة الاستجابة التلقائية لذائقة الجمهور البرجوازي وامتداده في القاع الاجتماعي. ومن ناحية رابعة تمتعت هذه الأنواع بمنظور نقدي للواقع بأبعاده المختلفة بما فيها الدينية والسياسية، علي نحو طالما استدعي آليات من الرقابة أو الشرطة، بما يمنعها أو يوقفها لفترات تقصر أو تطول.

٣/٢/١* ورغم أن أنواع الدراما الموسيقية المخلقة، ولدت غالبا في الأسواق الشعبية وارتوت من فنونها وألوان الترفيه متفاوتة الخشونة فيها، إلا أنها أدركت سبيلها إلي المسارح المنتظمة وأذعنت لضغوط الصقل والتهذيب وتقليم الأظفار! وأمكن- في المقابل- استيعابها في الخطاطة الكلاسيكية للمجتمع باعتبارها أنواع وسط، تشغل المساحة بين المأساة والأوبرا الراقية في القمة، والملهاة في السفح. ولكن بقيت- في الحقيقة- فنون الأسواق عصية علي الاستيعاب داخل الخطاطة نفسها، وأبعد ما تكون عن آليات الصقل والتهذيب التي قد تفقدها مغزاها وتمسخ روحها وتفسد حيويتها، إذ أنها- فيما يبدو- لا يمكنها أن تعيش إلا كما يعيش العامة، وحيثما يكونون: تلقائية، خشنة، فظة، لاذعة، وحسية تستعيد طابع احتفالات الإله «باخوس- Bacchus» الإغريقية القديمة، بما فيها من هياج واندفاع إلي المشاركة، وربما الخصومة المؤقتة والشجار العابر. وبالتبعية، فإن فنون الأسواق كما استفزت الشرطة، ودعتهم إلي قمعها بحجة إخلالها بالأمن، استعصت أيضا علي النقاد الذين تربوا علي الخطاطة الكلاسيكية، وغذوا عقولهم بلبانها، واستهدوا بأحكامها وأهدافها.

٣/٢/٢*وفي ضوء الخطاطة الكلاسيكية، وما فصلته عن مبدأ اللياقة وفصل الأنواع، وتحديد ما هو راق سائغ، وما هو متدنٍ مستهجن، يمكن فهم ما كتبه ناقد مثل «جريمو دي لا رينير» بمجلة (الرقيب المسرحي)، بعد قيام الثورة الفرنسية، بشأن شرائح العامة التي زحفت إلي المسارح آنئذ. فقد رأى «جريمو[١]» أن هذه القاعدة الشعبية الوافدة للمسارح، حمقى بصورة لم تكن مشهودة من قبل، بل وجهلاء غرباء عن المعارف الأولية، فاسدو الذوق وبليدو الحس، لا يفرقون بين الأنواع الدرامية وبين ما يثير وما يبكي. ويقول: «إن طبقة المتفرجين لم تكن في أي وقت من الأوقات، أحمق منها الآن من جميع الوجوه، هؤلاء المتفرجون غرباء عن المعارف الأولية التي يتطلبها تذوق المسرح. إنهم يجهلون أبسط قواعد النحو والشعر، ولا يميزون بين الشعر والنثر، ولا بين الكوميدية والفارص، بين ما يؤثر وما يبكى». ويبدو وكأنه ينعى بأسى تاريخ الكلاسيكية بأسره، حين يرى أن الطامة الكبرى تكمن في أن مصير الفن المسرحي أصبح بقبضة وأفهام وذوق مثل هؤلاء القضاة.

٣/٣/١* والواقع أن قراءة «جريمو» لذائقة الشرائح الشعبية، التي وفدت إلي المسرح بعد الثورة، كي تغذي فن الميلودراما وتمنحه القدرة علي البقاء والاستمرار، لا تكاد تختلف عن قراءة «لويس سباستيان مرسييه- Louis Sebastian Mercier\1740-1814» التي قدمها قبل الثورة بعديد من السنوات، مما يؤكد أن التغيرات الطارئة علي تشكيلة جمهور المسرح بعد الثورة كانت عميقة الجذور في الأسواق الشعبية. غير أن «مرسييه» بدا متعاطفا، وواعيا بحتمية التصالح مع ذائقة العامة في الأسواق، واستيعابها في صيغة مسرحية جديدة، تكفل البقاء لفن المسرح ذاته. فكتب في دراسة بعنوان «بحث جديد عن الفن المسرحي- ١٧٧٣»، مؤكدا رفض قيمة العمل الدرامي الجمالية بحد ذاتها، مهما بلغ درجات متسامية من الكمال، ما لم يخضع للتثمين في السوق الجديد، فيحظى بالرواج والإقبال عليه لما يتمتع به من سمات مخاطبة الشعب ببلاغة أو- على الدقة- إمكانية الاستهلاك من الجمهور الوافد للسوق الفني، فيقول:« إن الدراما مهما افترض فيها الكمال لا يمكن أن تكون في متناول الشعب بالقدر الكافي بل إنها لا تتسم بالإجادة إلا إذا تحدثت ببلاغة إلى الشعب[٢]. وكأنه يذعن- ولو على نحو ممض كما يتبين فيما بعد- للحتمية التي أوكلت للشعب منصة القضاء والحكم علي مصير الفن المسرحي.

٣/٣/٢* ولم يخلو طرح»مرسييه« من غمز بالحكومة الفرنسية وقتئذ، وهي لم تزل تمثل الطبقة الأرستقراطية وتلاحق عروض الأسواق بآلية القمع الشرطي، بحجة الإخلال بالأمن، ويحاول أن يستدرجها- من ناحية ثانية- لمزيد من التنازل لحساب الشرائح الصاعدة في التشكيلة الاجتماعية، وذوقها الفني، وإن لم يخف احتقاره لذوقها الفني المتسم بالتدني والابتذال. وفي هذا السياق، يلوح للحكومة بورقة الكفاية وشهادة النجاح إذا استطاعت أن تحتضن الطبقة الدنيا من الشعب، وتسهر على ضمان متعتها ودوام حفلات تسليتها.

(١) انظر: د. علي درويش- دراسات في الأدب الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧- ص٣٢٣.

(٢) انظر:د.علي درويش- م.ن- ص٣٢٢، و«مرسييه» من كتاب الملهاة العاطفية وقتذاك، ومن أعماله«جينفال أو بارنفلت الفرنسي- Jenneval ou Le Barnevelt Francis/١٧٦٩»و«القاضي- Le Juge/١٧٤٤)(انظر:نيكول الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٦٤،٢٦٥

فمن البربرية مقاومة هذه الأشكال من المتع الشعبية، ومن العار- في الوقت نفسه- حمايتها، كما كانت تفعل الحكومة فيما يبدو بأجهزة الشرطة، برغم ما فيها من تدن ووضاعة وقدرة على الاجتذاب مفسدة للذوق، بألوان من التهريج والإسفاف، تحط من قدر الأمة. ويمكن اكتشاف هذا الطرح من قول «مرسيه»: إن حكومة ناجحة يجدر بها السهر على ضمان متع الطبقة الدنيا من الشعب، هذه الطبقة التي تنوء بالأعباء، ومن البربرية حرمانها من الحفلات ووسائل التسلية». ولكنه يعود ليؤكد أن: «الذين يقدمون على هذه الحفلات ووسائل التسلية يفسدون نفسية الشعب بهذه الأفعال الشنعاء- التي يحس الشعب نفسه بوضاعتها- بينما تحمى الشرطة مثل هذا العار، الذي يكفي وحده لأن يحط من قدر أمة من الأمم .وعلى هذا النحو كان «مرسييه» يراوغ منتقدا الطرفين: الحكومة والقائمين علي أشكال الترفيه الشعبية، ويشي بوصاية ضمنية علي نفسية الشعب، بينما يمهد الأرض لنبوءة المصالحة المرتقبة.

٣/٣/٣* إن كانت الطبقات الصاعدة من القواعد الشعبية- من وجهة نظر«مرسييه»- تؤثر تهريج السوق، على المسرحيات الكبرى أو عالية القيمة الفنية والتي تستأثر بعناية الحكومة ودعمها، فلا يعنى هذا غياب الذوق الجمالي عنها وانعدامه، بقدر ما يعني تمتعها بذوق خاص واجب التقدير والاحترام، ومن الممكن التصالح معه- في الوقت نفسه- والاقتراب منه وترقيته، فلا يترك لما يفسده من ألوان التهريج. ومن ثمة، كان «مرسيه» يبحث عن اللون المسرحي الوسط الذي يمكنه أن يقدم المصالحة السعيدة بين التوجهات الرسمية والشعبية، فيكسب الأولى شهادة النجاح ويرقى بذوق الثانية من مغبة التهريج الذي يسود في الأسواق. فيتساءل: أليس في المقدور إرضاء الطبقة الشعبية عن طريق مسرحيات وسط بين هذين النوعين، مسرحيات يمكن أن توفر لها المتعة وترتفع بمستواها دون أن تفسده كما تساءل- بالطبع- عن هوية الكاتب العبقري الذي يمكنه أن يقوم بالمهمة التاريخية في التصالح المنتظر، فلا ينكر حاجة الشعب الطيب ولا يتملق الحكومة أو مؤسساتها الثقافية بالنسج على منوالها الكلاسيكي. فيقول: فمن سيكون ذلك الكاتب الذي يفكر في هذا الشعب الطيب والذي سيمده بغذاء صحي لذيذ وسيكون في وسعه أن يمتعه بغير إفساد والذي سيحبب إليه حياته دون أن يتملق الحكومة. إن ذلك الكاتب سيكون في نظري أعظم من «كورني» و«راسين» و«كريبيون» و«فولتير.

٣/٤/١* كان «مرسيه» علي مشارف الربع الأخير من القرن الثامن عشر يبحث عن حل وسطي للصيغة المسرحية، بما يمكنها من ضخ دم جديد إلي المسرح، والارتقاء بذائقة جمهور العامة، الذي يرجي جذبه من عروض الأسواق الشعبية. ولكن النزعة إلي الحلول الوسط في وعي النقاد، أو المنظرين، تتجدد علي نحو دائم منذ بواكير القرن، لتجد موطئ قدم للأنواع الدرامية المرافقة لخط صعود الطبقة البرجوازية، داخل الخطاطة الكلاسيكية. وربما كانت نزعة التوسط من هذا القبيل، تجليا لوضع البرجوازية الصاعدة من القاعدة الشعبية في وسط البنية المجتمعية ككل، وتعبيرا عن إحساس متفاقم بالأرجحة، لا يمكن أبناءها من حسم الاختيارات الحدية الملتهبة في الأطراف الساخنة. وقد تكون نزعة التوسط نفسها تعبيرا عن مكوّن المساومة والمماطلة لكسب الوقت، حتي تتغير معطيات اللحظة الراهنة في المستقبل الممكن، وغير ذلك مما اكتسبته الطبقة وتأصل فيها بممارسة التجارة، وخبرة التعامل في الأسواق متعددة الوجوه، متلونة النزعات القومية ومختلفة المصالح، وفى الوقت نفسه حتمية عقد الصفقات وإتمامها بأقل قدر من الخسائر.

٢/٤/٣*إن تكرار ترديد الحلول الوسط في مستوى الأشكال الدرامية طوال القرن الثامن عشر، لا يخلو من مغزى على أية حال، ولا ريب أن مما يسوغها هذه المرة، الانحطاط الذي ترددت إليه المأساة باطراد طوال القرن نفسه، بعد أن ظلت قرابة قرن من الزمان تعبيرا عن الأرستقراطية، وخاضعة للقيود الكلاسيكية، التي امتثل لها «كورني» و«راسين». ومن ثمة كان يراها المؤرخون في الطريق إلي الزوال، إذ أن سجل تطورها لا يشير إلى إمكانيات مجد مسرحي، أو أنها أنهكت قواها وعجزت عن أن تكون مصدر الإلهام الموحى بأعمال جديدة ذات نبض حيوي[١]. ويلتقي ما أقر به المؤرخون عن تواضع- إن لم يكن تدني- سجل تطور التراجيدية الكلاسيكية، باعتراف «كريبيون - وهو أجسر كتابها في النصف الأول من القرن الثامن عشر- فيما يذكر «درويش» - إذ يقول: لقد احتل «كورني» السماء واحتل «راسين» الأرض، فلم يبق لي غير الجحيم فاندفعت إليه بكل جسمي[٢]. ولكن «جيرج» يفسر انحسار المأساة، بكثرة والتقاء الأنواع التي تخلقت على مدار القرن أمام من اعتبرهم المواطنين وجماهير البرجوازية الصغيرة، فهذا الالتقاء- فيما يقول- «عاد بالدراما الشعرية الأدبية إلي الوراء وإلي الظل» ويستشهد بما حدث في المسرح الإنجليزي الذي أدي إلي انزواء هذا النوع الراقي وخروجه من الحياة المسرحية. وعلي أية حال، جاءت نبوءة أو أمنية «مرسية» بظهور نوع درامي جديد، كأحد تجليات الحلول الوسطية، في سياق عام من الإحساس بتهافت المأساة الكلاسيكية، وفشل كافة الجهود التي بذلت لإحيائها، وقتذاك. ولا غرو أن يترافق تهافت «المأساة»- من ناحية ثانية- مع التآكل المطرد للقاعدة الاقتصادية لأبناء الطبقة الأرستقراطية، الذين طالما عبرت عنهم، واستمدت منهم أبطالها، حتى بلغ السياق النقطة التي توشك أن تحترق فيها الأرض تحت أقدامهم بالثورة.

١/٥/٣* ومن اللافت للانتباه، وربما كان من مصادفات التاريخ الدالة علي نحو مدهش، ولا يقل إثارة عن النوع الدرامي، الذي تعلقت به أمنية أو نبوءة «مرسيه»، أن يولد في العام نفسه الذي كتب فيه بحثه، ذلك الكاتب العبقري المرجو لاستقطاب جماهير العامة من الأسواق إلي المسرح. فولد «رينه تشارلس جلبرت دي بيكسيركورت- Rene Charles Gilbert de Pixerecourt\ 1773- 1844»، الذي انعقدت له ريادة الميلودراما في فرنسا، فازدهرت على يديه، ودافع عنها إبداعا وتنظيرا مذ كتب أول أعماله (فيكتور أو ابن الغابة- Victor ou l’enfant de le foret /١٧٩٧

وباعتبارها نوعا مسرحيا بسمات محددة [٣]، ومؤكدا من جانبه في (خواطره الأخيرة عن الميلودراما) دراسته لأعمال «مرسيية[٤]»، وكأنه يوحي بتواصله مع تيار الأنواع الدرامية، الذي تدفق قبله، واستجاب للذائقة البرجوازية، لا انقطاعه عنه، ويسدد- من ناحية ثانية- دينه بطريقه أدبية، لمن تنبأ بقدومه أو تمناه.

(١) فارجاس، لويس- المرشد إلي فن المسرح/الدراما- ت:أحمد سلامة محمد-الألف كتاب الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩/١٩٨٦- ص١٥٥. وانظر:نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو المصرية- ب.ت- ص٢٧١.

(٢) انظر:د.على درويش- م.ن- ص٣٢٢.

(3)Taylor, John Russell-Ibid. - page 205

(٤) انظر: دي بيكسيركورت- خواطر أخيرة عن الميلودراما- ت:د.سامية أحمد أسعد(أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ص٢٨١)

٢/٥/٣*لقد كتب «دي بيكسيركورت» نحو مائة مسرحية لاقى أغلبها النجاح، وكان يصرح بأنه يكتب من أجل الذين يجهلون القراءة[١]، ومن ثمة، أسهم في وضع اللبنات التي أدت إلي شهرة «البوليفارد»، وجماليات مسارحه، باعتبارها مسارح متوسطي الثقافة!. ويؤكد «الكسندر دوماس الابن- Dumas fils / ١٨٢٤- ١٨٩٥»، المنحى نفسه حين يقول في مقدمة مسرحيته (الأب المتلاف- Un pere prodigue) إن «التمثيل ليس إلا قراءة بواسطة عدة أشخاص من أجل الذين لا يريدون أو لا يعرفون القراءة[٢]. ورغم أن «أوجست فريدريش فريدناند فون كوتزبو - August Friedrich Ferdinand Von Kotzebue/١٧٦١- ١٨١٩»، من الكتاب الألمان، يجد من يدرجه تحت الرومانسية الألمانية، وإن حيّر الفيلسوف الألماني «هيجل» فهم أعماله[٣]، بما يدمجه في حركة «الدفع والعاصفة!، إلا أن مساحة التقاطع التاريخية بين النوعين، ما يسوغ أن يقول عنه «هوايتنج» إنه ينازع الفرنسي «بيكسيركورت» شرف ابتكار الميلودراما إن كان في هذا الابتكار شرف[٤]، وربما تمتع بهذه الأبوة- وفق «فارجاس»- لما لأعماله من شهرة عريضة وتأثير عظيم على المسرح في كل من انجلترا وفرنسا[٥]، وربما لأنه أكبر سنا باثنتي عشر عاما كاملين تقريبا!.

٣/٥/٣* ولكن سواء انعقدت ريادة الميلودراما للكاتب الفرنسي «دي بيكسيركورت»، أو للألماني «كوتزبيو»، فالمؤكد أن النوع ظهر بسماته المميزة في العقد الأخير من القرن الثامن عشر، في ظل المناخ الثوري الذي قادته الطبقة البرجوازية بمختلف أجنحتها، والشرائح والفئات المنتمية إليها، باتجاه خلخلة البنية التاريخية التي هيمنت عليها الطبقة الأرستقراطية، وعلى رأسها الملك، لفترة طويلة من الزمن، لتستولي بالتبعية على منافذ القرار السياسي، وتؤسس- من ناحية ثانية- الدولة القانونية الحديثة. وفي هذا السياق، يلاحظ «بندولفي» أن الطبقة البرجوازية كان يصعد من بينها- بشكل دوري- أعضاء الطبقة الحاكمة، وتشعر بالحاجة إلي أن تعكس ذاتها على المسرح، وتنتقدها وتجددها، دون أن تدع سير الأمور يتجاوزها، ويضيف: إن مسرح القرن التاسع عشر يخدم هذه الغاية على أكمل وجه، وإن صانعيه الرئيسيين ينصبون أنفسهم ضميرا ناقدا لجمهورهم وينتهي أمرهم إلي تنظير تدخلهم في الحياة الاجتماعية [٦].

---

(١) انظر: أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ص٢٨٠.وانظر:د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص١٣٦.

(٢) دوماس الابن- مقدمة«الأب المتلاف»- (أوديت أصلان- فن المسرح/ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد) - ص٢٩٠، ومن أعماله الميلودرامية الشهيرة (غادة الكاميليا- La Dame aux Camellias) التي أعدها بنفسه عن أحد قصصه، كما كتب أيضا (ديان ليس- Diane de Lys) و(نصف العالم- Le Demi-Monde) و(الابن غير الشرعي- Le fils Natural) و(صديق النساء- L'Ami des Femmes) و(أفكار مدام أوبري- Les Ideas des Madame Aubry) و(أميرة بغداد - La Princesse de Bagdad) وغيرها. انظر: المرجع نفسه- ص٩٩.

(٣) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص٢٤٨.

(٤) - هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠- ص٩١.

(٥) انظر:فارجاس، لويس- م.س- ١٦٠، وانظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٧.

(٦) انظر: باندولفي، فيتو- تاريخ المسرح/ج٤- ص٦١.

د- إرث الميلودراما:

٤/١/١* لا شك، أن الحركة المسرحية تمخضت عن أسماء أخرى أقل أو أكثر أهمية من ريادة «دي بيكسيركورت» أو «كوتزبو»، ولكنهم أسهموا جميعا في إضفاء الطابع الشعبي والثوري معا على الميلودراما، مما منحها السيادة على الإنتاج المسرحي طوال القرن التاسع عشر. غير أن «الميلودراما»، بما لها وما عليها، لم تكن ابتكارا من نقطة الصفر لهذا أو ذاك، أو انقطاعا كليا عن الأنواع التي سبقتها مصاحبة للتمدد البرجوازي في أبنية المجتمعات الأوروبية. ولكنها كانت - بصفتها اطرادا للحلول الوسطية نفسها التي تخلقت في ضوئها الأنواع السابقة- امتدادا لها. فقد احتوت كافة الأنواع السابقة عليها ومزجتها بأقدار وجرعات متفاوتة، بدءا من الملهاة العاطفية أو الدامعة، انتهاءً بالتهكمية، مرورا بالمأساة العائلية، والأنواع المخلقة في مساحة التقاطع بين الأوبرا وفنون الموسيقي والغناء علي نحو ما تراءت في الأسواق الشعبية، دون أن تغفل القاعدة الفكرية التي قامت عليها واستمدتها من تطور الفلسفة الأخلاقية طوال القرن. كانت الميلودراما صيغة تحتوي ما قبلها وتتجاوزه بنفسها معا، وتحل مكانه في الخطاطة الكلاسيكية، ولعل هذا مما يسوغ القول بأن: أكثر ملامح الميلودراما كانت موجودة بالفعل في القرن الثامن عشر، ولو لم تتوافر جميعها في مسرحية واحدة بالذات[1]. ولم يكن ثمة غضاضة- في العقود الأخيرة من القرن نفسه- أن ينتهي كتاب الملهاة العاطفية، أو التهكمية، أو المأساة العائلية، إلي كتابة نوع الميلودراما، أو الإشارة إلي بعض الأعمال الباكرة بأنها تتصف بطابع ميلودرامي، مما دعم الجسور التي ربطت بينها، وأكد الروافد التي تستقيها جميعا، والذوق الفني الذي تتجه إليه .

٤/١/٢* ففي انجلترا لم يختلف ذوق جمهور المشاهدين في الربع الأخير من القرن الثامن عشر عنه في العقود الأولى، وظل اتجاه الدراما السائد- فيما يقول «ايفانز»- ينزع للإغراق في العاطفة وإثارة مشاعر الشفقة والرثاء مما جعل كتاب الفترة يبالغون لحد الإفراط المستهجن في استخدام العناصر العاطفية [2]. وفي إطار هذه الظروف التاريخية والذوق الفني الذي استغرق في الملهاة العاطفية، ولد «توماس هولكروفت-Thomas Holcroft\ 1744- 1809» وحقق نجاحا عظيما بعمله (طريق الهلاك/١٧٩٢)، الذي رأيناه أقرب للملهاة التهكمية واعتمد علي قاعدتها الفكرية، في التهكم علي مفهوم الرجل الطيب، الذي يمكن أن يستغلة الأوغاد لطيبته فيجردونه من ثروته، بزعم مساعدتهم في محنتهم، كما أنها أرهصت بعديد من العناصر الميلودرامية[3]. وبالرغم من ذلك تجد من يصنفها مع غيرها من أعماله المماثلة، كملهاة عاطفية، وما لبث أن كتب (حكاية سر /١٨٠٠) ولم يجد غضاضة في اقتباس موضوعها- فيما يقول فارجاس[4]، ويذكر «تيلور[5]- من («كولينا- Coelina»، أو لغز الطفل/١٨٠٠) التي كان قد قدمها «دي بكسيركورت».

---

(١) د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص١٣٥، وانظر ص١٣٣.
(٢) ايفانز، ب. ايفور- موجز تاريخ الدراما الانجليزية- ت:الشريف خاطر- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩- ص١٧٧.
(٣) مقدمتنا لترجمة. هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- القاهرة – جزيرة الورد- ٢٠١٧.
(٤) انظر:فارجاس، لويس- م.س- ١٦١.
(5)Taylor, John Russell-Ibid. - page 205

٤/٢/١* وفي السياق نفسه، لم يتردد «شريدان»- الذي اشتهر بكوميدياته التهكمية- دون اقتباس مسرحيته (بيزاروه/١٧٩٩) من أعمال الألماني «كوتزبو[١]»، الذي استمدت منه أيضا السيدة «إليزابيث إنشبَلد- Mrs. Elizabeth Inchbald»، نص (مواثيق العاشقين- Lover's vows /١٧٩٨)، وكانت من كتاب الملهاة المغرقة في العاطفية المرفهة[٢]. وهكذا يتأكد على صعيد آخر أن الحساسية الفنية لكتاب «الملهاة العاطفية» الذين غرقوا في تقنيات التأثير الانفعالي العنيف في المتفرج، بما يخلط الابتسامات بالدموع ويحبس الأنفاس في الصدور، لم تمنعهم- في الوقت نفسه - من الانتقال إلى الميلودراما. ومما لا يخلو من دلالة أن «جورج كولمان» الأصغر الذي نصبه الناس في نهاية القرن الثامن عشر خلفا لـ«شريدان»، لما امتلكه من قدرة على السخرية والتندر، لم يتردد في تطوير فنه- وفق «نيكول»- في اتجاه خدمة الميلودراما بأكثر مما دعم قدرته على التندر. ومن ذلك كله، يمكن أن نخلص إلي أن الحساسية الميلودرامية، لم تكن من معدن مغاير لما سبق وأنتج الأنواع الدرامية التي تخلقت طوال القرن الثامن عشر، إنما جمعت السوابق تحتها ولم تفرق بينها، وكانت الشوط الأخير في السياق نفسه الذي مضوا فيه بخطى متفاوتة السرعة. فتخلصت من أي نزعة أدبية أو بلاغية لتجميل الحوار وسبك العبارات المفعمة بالصور الشعرية والاستعارات المحلقة بأجنحة الخيال، وقصرته علي الطابع الوظيفي في التواصل، ولو بالعامية.

٤/٢/٢* وعلي مستو آخر، رغم تميز الميلودراما كنوع مستقل عن قوالب الدراما الموسيقية، إلا أنها لم يقطع صلتها لا بأصول مصطلحها اللغوية ولا بظلالها التي استبقته تكنيكا جزئيا في تلحين هذه القوالب نفسها. فاستدعي نوع الميلودراما الإمكانيات اللصيقة بالموسيقى والغناء في عروضه[٣]، لتكثيف السمات العاطفية للمشاهد، بما يعمق انفعال المتفرج، وأضافت الرقص إلي الموسيقي والغناء، لاسيما في مراحلها الأولى[٤]، حتى أن «بكسيركورت» كان يمزج خلطته الدرامية بهذه الإمكانيات وكأنها «التوابل»، أو «الصلصة المعسولة» ليدعو جمهوره من النظارة للإقبال عليها بشهية متحفزة[٥]. وقيل إن الجمهور الفرنسي كان متعصبا لذلك اللون من المسرحيات[٦].

٤/٢/٣*وعلي أية حال، كانت قاعدة الجمهور تتسع بالعامة والبرجوازية الصغيرة، ويزيد- في الوقت نفسه- عدد المسارح الصغيرة في فرنسا، وعدد العاملين فيها خلال العقد الأخير من القرن الثامن عشر، تحت مظلة الحكم الثوري، للجمعية الوطنية. ففي يناير ١٧٩١- أي بعد انفجار الثورة بعامين ونصف- أعلنت هذه الجمعية الوطنية قانون حرية الإبداع، الذي منح حق إنشاء المسارح وتكوين الفرق لكل مواطن فرنسي[٧].

---

(١) - انظر:فارجاس، لويس- م.س- ١٦٠.
(٢) - نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر/مكتبة الانجلو المصرية- ب.ت.ص٢٥٧.
(٣) Taylor, John Russell-Ibid. - page 205-
(٤) http://aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Melodrama، وانظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما- ص١٣٥.
(٥) انظر:فارجاس، لويس- م.س- ١٦١.
(٦) انظر: لينارد، جون، و«لوكهارست، ماري- المرجع في فن المسرح- ص١٣٩.
(٧) فأنشئ مسرح«تياتر ماريه»بعد الإعلان بثلاثة شهور، كما أنشئ«مسرح موليير» في شارع«سان مارتان»الذي أعيد تسميته بمسرح «سان كيلوت»أي بدون سراويل، وأنشئ مسرح«لوزايل دي تريوجات»..الخ، انظر: د.على الراعي- م.س- ص٣٧٦. وانظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص٢٤٦.

وفي انجلترا، كان قانون الرقابة الذي صدر منذ سنة ١٧٣٧، يمنع إجازة المسرحيات التي تعتمد علي النص الكلامي فقط، لغير الفرق الرسمية، مما دفع بالفرق إلي التحايل ومقاربة العروض بالموسيقي والغناء. وكان هذا المناخ نفسه مواتا لتجد الميلودراما أرضا ممهدة لخلطتها الفنية، مما أدي- من ناحية أخري- إلي التوسع في بناء المسارح الصغيرة، سواء في لندن أو ضواحيها، ليعثر الجمهور المتزايد من الطبقة الوسطي والشعبية موطئا لقدمه في الحركة المسرحية التي ازدهرت فيها الميلودراما؛ بعيدا عن «كوفنت جاردن» أو«دروري لين»، اللذين كانا بمثابة مسرحين رسميين في العاصمة البريطانية.

خامسا: السمات الفنية للميلودراما:

أ. قضية الوحدات الفنية الثلاثة:

١/١/١ *كانت مسألة الوحدات الثلاثة: الزمان، المكان، والحدث، من التعاليم الكلاسيكية الأساسية التي رسخت في الممارسة الإبداعية والنقدية في فرنسا خلال القرن السابع عشر، وكان الالتزام بها يعد من معايير سلامة الذوق والشرف والأمانة!.

ورغم أن كتاب عودة الملكية الإنجليز تأثروا بها، إلا أن تقاليد مغايرة عنها، كانت أكثر رسوخا في الذائقة الجمالية، وتواترت من العصر الإليزابيثي. ولعل ذلك ما يفسر تهيب الكتاب الفرنسيين الخروج عليها حتى في الأنواع المخلقة خلال القرن الثامن عشر، بينما من اليسير ملاحظة أن كتاب الأنواع نفسها في انجلترا انتهكوها بشكل أو آخر. فنجد الخطوط الدرامية تتعدد وتتشابك- مثلا- في أعمال الملهاة التهكمية التي كتبها «شريدان»، و«أوليفر سميث»، مع استبدال وحدة الحدث بوحدة الموضوع، كما تتعدد المناظر بما ينقل تطور الوقائع من مكان إلي مكان، علي نحو يحول- في الوقت نفسه- دون التزام حيز الزمن بمفهوم وحدة الزمان، التي تقتضي دورة شمسية واحدة.

٢/١/١ *وكان «جوتهولد افرايم ليسنج- Gotthold Ephraim lessing\ 1729- 1781» في ألمانيا، منذ ارتباطه ناقدا بالمسرح القومي في هامبورج سنة ١٧٦٥؛ قطع أشواطا عديدة لتفنيد قواعد الكلاسيكية الفرنسية، ورفض تأسي المسرح الألماني بها، ومهد الأجواء- في الوقت نفسه- للتأسي بالمسرح الإنجليزي ولاسيما «شكسبير» في ترافق مع حركة «الدفع والعاصفة». فقد رأى أن القواعد الكلاسيكية كانت مناسبة للمسرح الإغريقي القديم، ولكن الفرنسيين الذين قيدوا أنفسهم بها، كانوا يبحثون عن وسائل التغلب عليها. ورأي أن البرودة هي الأمر الوحيد الذي لا يتسامح فيه مع الشاعر المفجع، فإذا أثار الاهتمام فلا يهم ما يصنع بالقواعد الآلية التافهة، فهذه القواعد لا تستقيم مع الروح الألمانية القلقة في القرن الثامن عشر، ولا يصح أن تستخدم للتعبير عن هذه الروح، ودعا صراحة إلي الالتفات لأعمال «شكسبير»، ومحاكاة ما فيها من تحرر وخيال[(١)]، كما طالب بترجمتها مع بعض التغيرات الطفيفة[(٢)]؛ باعتبار أن الشعب الألماني سيتذوقها، وستوقظ فيه كثيرا من المواهب، لأن العبقرية لا تلهبها إلا العبقرية، خاصة التي تدين بكل شيء للطبيعة.

---

(١) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلي الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠- ص٨٧، ٨٨

(٢) أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٢٢٨،٢٢٩.

١/٢/١* علي أية حال، لم يكن غريبا علي «دي بكسيركورت»، وهو ابن الثقافة الفرنسية وذائقتها الجمالية، أن يقول:«احترمت في مسرحياتي الوحدات الثلاثة بقدر استطاعتي، ذلك لأنني اعتقدت دائما أنه لا بد من وحدة متكاملة في العمل المسرحي». ولكنه لا يلبث أن ينقلب على الوحدات الثلاثة، التي أبدي احترامه لها، وينتحل تهويمات نظرية للانقضاض عليها، ولو من قبيل التمني والحلم الممكن الذي يطول وحدة المكان فقط، فيستدرك: «إلا انه لا ينبغي التقييد الشديد بالوحدات الثلاث اللهم إلا في المأساة وملهاة الأشخاص، أما في كوميديا «العقدة» وفي «الأوبرا كوميك»، فيكتفي عادة بوحدتي الزمان والحركة، إذ أن وحدة المكان تثير الكآبة والملل، فضلا عن أنها تغاير الواقع في جميع الحالات[١]. وهكذا كان يعالج شعور الملل والكآبة عند المتفرج بالتنوع في الصورة البصرية، وتغيير المناظر، والاحتجاج بالواقع ومدى الصدق في محاكاته.

٢/٢/١* ولكن ربما كان عسيرا، فهم مقولات «دي بيكسيركورت» الجمالية، مع إغفال أنه سليل الطبقة الأرستقراطية وقد أخنى علي عائلته الدهر، وأرعبته- في الوقت نفسه- السلطة الثورية[٢]، بحيث يبدو متراوحا بين ذائقة كلاسيكية، بدا فيها الالتزام بمبدأ الوحدات الثلاثة أساسا للتماسك والوحدة الكلية للعمل، وذائقة تستجيب للواقع بالاضطرار إليه، أو مفارقة للقدرة علي الاحتمال. ومن ثمة، كان ميالا من الناحية النظرية إلي تبرير ولعه العملي بتغير المناظر التي تشهد أحداث المسرحية، والإبهار فيها، وابتكار الحيل والآلات لتنفيذها علي خشبة المسرح. ففي مسرحيته (كولينا أو ابنة الأسرار/١٨٠٠) يتنقل- مثلا- من غرف وأقبية منزل الوصي عليها، إلي جسر يعلو دوامة ماء[٣]. وعقب نجاح هذه المسرحية عمل إلي جانب التأليف مديرا لمسرح «لامبيجو - L'Ambigu»، فاتسعت سلطته وتحكم في رسامي المناظر والنجارين والفنيين الذين كان يعتمد عليهم في تحقيق المناظر العملية السهلة الاستخدام. فجاء عالمه ثريا بجبال وطواحين فوقها جسور، وغابات البلوط وقصور «قوطية- Gothic» تحتها سجون[٤].

١/٣/١ *ولكن بغض النظر عن نزعة الإبهار التي قد ينطوي عليها تغيير المناظر علي المسرح، بما يعني التجاوز- ولو نسبيا- عن وحدة المكان الكلاسيكية، يلاحظ أن «دي بيكسير كورت» قد ربطها جماليا بنقطتين، أولا: بالقضاء علي إحساس المتفرج بالملل والكآبة المحتملة نتيجة حصره طوال فترة العرض بإزاء منظر واحد لا يتغير، وثانيا: محاكاة الواقع الذي تتناقض معه في جميع الأحوال وحدة المكان. وعلي هذا النحو لا يؤسس منظر الميلودراما الأول، قاعدة فلسفية مختلفة لفنه عن تلك التي أسسها «أرسطو»، ولا منظرو الأنواع التي تخلقت طوال القرن الثامن عشر، ولا حتى الكلاسيكية

---

(١) انظر:د.على درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص٣٢٤.

(٢) ولد «رينيه» في «نانسي» لعائلة من نبلاء الريف الفرنسي، ولكن أخني عليها الدهر واضطر أبوه إلي أن يبيع الضيعة التي ينسب إليه «بيكسير كورت- Pixerécourt »، وكان يأمل أن يسترد أملاكه وحقوقه الإقطاعية ويكتسب لقب الماركيز ولكن الثورة حطمت آمال العائلة. هجر «رينيه» مسقط رأسه في العشرين من عمره، واضطر للتوقف عن دراسة القانون. وظل يخشى لفترة طويلة أن تطوله إدانة الحكم الثوري في عهد الإرهاب، فاتخذ اسما مستعارا، وأرجع الفضل في حمايته لموظف بارز في الحكومة. انظر:https://en.wikipedia.org/wiki/Ren Charles Guilbert de Pixerécourt

(٣) وفي هذه المسرحية يجري المشهد الأول من الفصل الثاني في حديقة القصر.

(٤) انظر: د.على الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٨،٣٧٩.

فالفن هنا وهناك محاكاة للواقع أو الطبيعة. ولكن ثمة بالتأكيد «حساسية فنية - Poetic sensitivity» مختلفة، تعيد قراءة الواقع نفسه، وتدرك تغيراته في السياق التاريخي، كما تعيد قراءة المتفرج بما يضايقه ويفسد عليه المتعة الجمالية، أو يدنية منها ويوفر أسبابها له. ومن ثمة، فشتان بين ذائقة النبلاء حين كانوا لا يألفون إلا التنقل الوئيد بين أبهاء وأروقة وأجنحة القصر الواحد، والذائقة نفسها حين اضطروا بضغط الإفلاس غالبا إلي الرحيل والتجوال بحثا عن موارد جديدة لتكوين الثروات، ومحاولة استعادة المكانة، ولاسيما في المستعمرات. وبالمقابل اعتادت البرجوازية ومن إليها في القاع الاجتماعي، الخروج من البيوت والأكواخ والتنقل حيث موارد الرزق، والترحال بين الأسواق، والمغامرة بالأسفار حتي خارج البلاد حيث المستعمرات، علي الأقل منذ عصر الكشوف الجغرافية. ولاشك أن التطور التكنولوجي الذي طرأ علي وسائل النقل والمواصلات، لاسيما إبان الثورة الصناعية، أسهم في خلخلة مفهوم وحدة المكان، وبالتبعية فالفعل الواحد يمكن إنجازه عمليا في أكثر من مكان!، ولكن المناخ الثوري سيسهم في نسفها.

١/٣/٢*وإذا أمكن أن نعتبر (حكاية سر التي اقتبسها «توماس هولكروفت»، عن (كولينا/ دي بيكسيركورت)- نموذجا للكتابة الميلودرامية المبكرة، يمكن ملاحظة التزامها بالوحدات الثلاثة. فمن ناحية نلاحظ أنها فصلان لا أكثر، فيصدق عليها ما يقوله «اريك»، عن أن الميلودراما عادة كانت فصلين، وإن كان هناك ما يتراوح بين الفصلين، والخمسة التي استأثرت بالدراما الجادة[١]. ومع أن الحدث فيها- من ناحية ثانية- يتنقل في أربعة مناظر إلا أنها تتابع بشكل منطقي بين صالة استقبال في قصر «بومانو» الوصي علي «كولينا»، التي أصبح اسمها«سلينا- Selina»، إلي بهو تطل عليه غرف نوم الضيوف، إلي حديقة القصر حيث يجري الاحتفال بخطبتها، إلي البراري حيث يُطارَد «رومالدي» أمام كوخ الطحان «ميشيل»، وكلها لا تتجاوز فكرة المدينة الواحدة التي أصرت عليها وحدة المكان. ومن ناحية ثالثة، لا تكاد تتجاوز الأحداث الأربعة وعشرين ساعة، إذ تبدأ بعد الغروب بالتمهيد لاستقبال «رومالدي» بوصفه ضيفا جاء لخطبة «سلينا» لابنه، وتنتهي بمطاردته في غروب اليوم التالي، بعد اكتشاف أنه عمها الذي يسعي للاستيلاء علي ثروتها، كما سعى إلي التخلص من «أبيها- أخيه». أما الحدث فهو مفرد وبسيط، ورغم ما فيه من مفاجآت وإثارة، لا يتعدى الصراع علي تزويج «سلينا»، سواء من ابن عمها أو من حبيبها «استيفانو» ابن الوصي عليها.

١/٣/٣* ولكن تغيرات السياق التاريخي، التي كانت تضعف من قدرة «دي بيكسيركورت» علي الالتزام بقاعدة الوحدات الثلاثة التي يحترمها، ودعته، للاستهانة بوحدة المكان، تفاعلت علي نحو أكبر وأخطر تأثيرا مع حرفية سواه في إبداعهم، وبات ملحوظا أن المسرحية الميلودرامية لا تلقي بالا إلي الوحدات الثلاثة الكلاسيكية فقد حطم الكتاب القاعدة كلها غير مبالين ولا آسفين. وبعد استنفاد الميلودراما لغرضها في خدمة المناخ الثوري، وتنشيط الوعي بالنبلاء بوصفهم الأشرار الذين يرجى التخلص منهم ومهاجمة قصورهم، أفرغتها الطبقة الوسطي- وفق «الراعي»- من محتواها الثوري، وانصرفت الجماهير إلي قصص الجرائم الفظيعة التي تنشرها الصحف، وإلي بطولة قطاع الطرق القراصنة، وإلي الشخصيات والموضوعات المرعبة من طراز «فرانكشتين» و«الهولندي الطائر».

(١) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

ولعل هذا التنوع في الموضوعات مع النزوع للترفيه أو التسلية وإزجاء الوقت، وتملق الذات، ما أرهف الحاجة إلي التنوع والتجديد الدائم في الصورة البصرية، والترحال الحالم في الأزمنة والأمكنة علي نحو لا يخلو من إثارة. ويظهر- في السياق نفسه- «أوجين سكريب- Eugène Scribe/ ١٧٩١-١٨٦١» فيمنح الميلودراما صفة المسرحية محكمة الصنع «-Well-made play»، وتتضمن- في الحقيقة- عديدا من الخطوط تتفتح بالصدفة أو المفاجأة، وإن ربطت بينها علاقات سببية[١]. وهكذا عُصِف بوحدة الحدث، التي كانت الأساس الذي بُني عليه وحدتي المكان والزمان، وتحولت إلي وحدة موضوع يقبل التنوع بحبكات فرعية.

ب. المادة الدرامية ومبدأ الطابع المحلي:

١/١/٢* لا شك أن فكرة تغير الأشياء والبشر مع الزمن، قديمة قدم التفلسف ومحاولة تأمل الحياة والوجود كما يتبدى للحواس، فإن انتفي التغير انتفت بالتبعية الحركة، باعتبارها انتقالا من حال إلي حال، سواء في شرط الزمن أو شرط المكان، أو كليهما معا. ومن ثمة، كان هناك من يرى أن الإنسان لا يمكنه أن ينزل في النهر نفسه مرتين، فبين المرتين زمن، تغير فيه الإنسان وتغير فيه النهر أيضا. وبالرغم من ذلك فإن النظرة الكلاسيكية تأسست علي مفهوم مجرد للإنسان، يتجاوز شروط الزمان والمكان معا، بغض النظر عن عصره أو بيئته، فقد عنيت- وفق «نيكول»- برسم ما هو نموذجي ومثالي، وإبراز الحقيقة بما هي الخصائص التي اشتركت فيها الأشياء المتشابهة في طبيعتها[٢]، وكان أسلوبها خاليا من الألوان التي تصبغ المسرحية بالطابع المحلي للبيئة التي تدور فيها الحوادث ولكن الدراما الرومانسية والميلودراما استعادتا مفهوم التغيّر، باصطلاح «الطابع المحلي- Local sense» أو «اللون المحلي- Local color» الذي أسسه الفكر القومي، في مساحة التقاطع التاريخي، مع الفعاليات الثورية.

٢/١/٢*والواقع أن هناك أسباب عديدة عززت مفهوم الطابع المحلي المتميز بالسمات المشتركة في الشخصية القومية، والمتغير- في الوقت نفسه- بتغير البيئات والعصور والناتج الثقافي. فقد ارتاد الوعي الأوربي مع حركة الكشوف الجغرافية في عصر النهضة، مجاهل في الأرض وآفاق ثقافية متنوعة لم تخطر له علي بال، في الأمريكتين وأفريقيا وشرق آسيا، بين البشر الأصليين. كان ثمة تنوع هائل في الثقافة المادية التي تتناول أدوات ووسائل المعيشة والعمل: في العمارة، الأثاث، المشرب والمأكل وآداب المائدة،، طرز الثياب والحلي وبناء السكن، نمط الحياة والإنتاج بالإضافة إلي التنوع في الثقافة المعنوية أو الروحية وثيقة الصلة بالمعتقدات والمفاهيم الدينية، والأشكال الأدبية والفنية. ومن ناحية ثانية، كان الوعي نفسه قد قام- كما سبق أن ألمحنا- بحملات تفتيش عديدة في الماضي لاكتشاف الجذور العرقية والأدوار التي لعبتها اللغة في تشكيل التراث الأدبي والفني، مما عزز خطاب «القومية- Nationalism»، وما قد تنطوي عليه من خصوصية أو مذاق نوعي هنا أو هناك. ويربط «نيكول» بين ثورتي التحرر الوطني في أمريكا والطبقي في فرنسا، من ناحية، وظهور حركات الوعي القومي من ناحية ثانية، مما وجد في المسرح وسيلة لبعث مشاعر الوطنية[٣]، وانعكس في مراعاة مبدأ الطابع أو اللون المحلي!.

---

(١) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

(٢) الارديس نيكول- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٧١.

(٣) الارديس نيكول- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٧٣.

٢/٢/١* وانطلاقا من قاعدة الصدق في محاكاة واقع الحياة ولو من الناحية الشكلية الخالصة، كما تتبدى للحواس، حرص كتاب الميلودراما عند استقاء مادتهم من المصادر التاريخية- سواء أكانت قريبة منهم في الزمن أو البعيدة عنهم، تخصهم أو تخص غيرهم من الشعوب أو القبائل في أنحاء الأرض- علي مبدأ الأمانة ما استطاعوا، في معالجة ما يرتبط بها من أشكال الثقافة المادية. ومن هذه الزاوية بدا «دي بكسيركورت»، مثله كالرومانسيين من بعده، وكأنه عبد للحقيقة التاريخية، بما يورده من مراجع يستند إليها، وفي الاهتمام بتفاصيل الملابس والديكور، والعناية بملاحظات الإخراج تطبيقا لالتزامه بالطابع المحلي أو تعبيرا عن وعيه به. ومن هنا بدأت تنمو وتزدهر نظرية «المطابقة التاريخية- Historical Accuracy»، في الإخراج طوال القرن.

٢/٢/٢* غير أن الأمانة مع الحقيقة التاريخية، أو خصوصية المذاق المحلي الذي تحمله المادة، لم تكن مطلقة، بل لعلها انطوت بحد ذاتها علي شيء من المراوغة، ليطل من تحتها أهداف أخرى مغايرة، تتعلق بوظيفة العمل الدرامي التي تأبي تحويله إلي متحف. فيقول «الكسندر دوماس الأب - Alexander Dumas Pere/١٨٠٢-١٨٧٠»- الذي امتزج بالرومانسيين، وكتب في الوقت نفسه ما يمكن أن يعد ميلودراما تاريخية- إن الشاعر يبعث برجال الماضي من مرقدهم، ويلبسهم ثيابهم ويحرك فيهم عواطفهم، التي يزيدها أو ينقصها حسب الدرجة، التي يريد أن يبلغ بها الدرامية. وعلي هذا النحو يتأكد أن خلف الالتزام بمظاهر الطابع المحلي للمادة، التزامٌ آخر في معالجة الشخصيات: فكرها، مشاعرها وأسلوب تعبيرها عن نفسها، بما يجعلها قادرة علي التأثير في المتفرج. ويبدو أن «دوماس الأب» في معالجته المادة التاريخية أتاح لنفسه درجة من الحرية، تجعل التاريخ أحيانا مجرد خلفية تجرى في إطارها أحداث مبتكرة وليدة خياله الإبداعي، مما دعا «الزمرلي» للقول بأنه «أجال خياله المدهش في التاريخ، فكيفه حسب إرادته».

٢/٢/٣*ومن هنا، فإن معالجة «المادة- material»، أيا ما كانت مصادر متونها السردية، علي أساس مبدأ الطابع أو الذوق المحلي، تنطوي دائما علي وعي مزدوج بعينين: عين علي المتن وما يقتضيه من خصوصية في الأدوات والثياب والعمارة.. الخ، وعين علي المتفرج القابع في الصالة بما له أيضا من خصوصية، ولاسيما الأكثر عمقا حيث أفكاره وهمومه ومشاعره ومعتقداته، التي تتجاوز به حدود ثيابه، والملعقة التي يأكل بها. فإن انصرف المؤلف بالعين الأولي إلي المظاهر، أو «الملامس- Texture» الخارجية التي تقتضيها المادة بما يثري الذاكرة البصرية لدي المتفرج ويقيلها من الملل أو الكآبة، ينبغي انصرافه بالعين الثانية لمعالجة شخصيات المتن السردي بما يجعلها قريبة من المتفرج فيشعر وينفعل بها ويتفاعل معها ويفهمها. ولا شك أن «دوماس»، بهذه العين الثانية لم يكن ليغفل جمهور عصره، ونهجه في تفسير العاطفة وفهمها، بما يتولد عنها من أفعال، فحاول في المجتمع الحديث تحت «الفراك» المصطنع القصير الذي يرتديه، أن يعري قلب الإنسان، بحيث يكون الشبه - فيما يقول بنفسه- بين البطل والصالة كبيرا، والمجانسة وثيقة جدا، والمتفرج الذي سيتتبع عند الممثل تطور العاطفة، سيرغب في وقفها حيث وقفت به هي، وإذا تعدت قدرته على الإحساس والتعبير لن يفهمها، وسيقول: هذا غير صحيح.

٢/٣/١/أ* لما كان الإبداع الدرامي جزءا لا يتجزأ من الإبداع الأدبي ونظريته العامة، فالطبيعي أن يتأثر بالمناخ الثقافي الذي ساد أوروبا في الأربعة عقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، ذلك المناخ الذي قام بحملة تفتيش متعددة الأبعاد في الماضي بحثا عن التراث الشعبي، الذي طالما أهملته الذائقة الرسمية. وفي هذا المناخ ظهرت «الرواية القوطية- Gothic novels» التي ولدت من الانتباه إلي الأثر الذي تركته قبائل «القوط- Goths» الغربيين والشرقيين، في الثقافة المادية الأوربية، ولاسيما في فن العمارة. وقد كانت قبائل «القوط» من قبائل الشمال الجرمانية، التي زحفت إلي الجنوب في روما وتمددت إلي فرنسا وأسبانيا والبرتغال، منذ أوائل القرن الخامس الميلادي، ودانت تدريجيا بالمسيحية، وامتزجت بالسكان الأصليين، وتفاعلت معهم: لغة وثقافة ونمط حياة، وأسست- في النهاية- الإقطاع بما رافقه من صراع داخلي بين النبلاء/الفرسان علي التملك وتمديد النفوذ علي الأرض سواء بالمصاهرة أو بقوة السيف وقد أسفر هذا الوجود عن نمط معماري بالغ الخصوصية نسب إليهم،، سواء في بناء الكنائس والأديرة والمقابر، أو القصور والقلاع ذات الأبراج السامقة علي قمم الجبال، وكانت تتعلق بتدابير الدفاع عن المقاطعات.

٢/٣/١/ب*لا شك أن بناء القصور والقلاع ذات الأبراج يعكس جو الصراع بين النبلاء الفرسان بما رافقه من حاجة إلي الحذر وتدبير أسباب الحماية، وتوجس من احتمالات الخيانة والعدوان أو الغدر المفاجئ. فقد امتلأت بالأبراج الحصينة والأبواب السرية التي تدور علي لولب، والمخابئ الخفية، والأقبية والسراديب العميقة التي تفضي أحيانا إلي البراري والجبال أو تتصل بغابة كثيفة أو شاطئ بحيرة معدة بالقوارب والأتباع، بينما تبدو علي مبعدة الأكواخ ودور الفلاحين والرعاة. ومن بقايا هذا النمط المعماري، ما تحول إلي أثر تاريخي، أو تجدد بالسكني، أو بقي مهجورا، وقد أثار اكتشافه الخيال الروائي: بالأشباح، حزم رسائل القديمة ومطموسة الأحرف بدمع كتابها، عذارى من أصول نبيلة يتهددهن غاصب أو شبح، وسجناء أو مجانين منسيين، فابتدع الروائيون نوعا تدور أحداثه في أجواء هذه العمارة الدارسة، وسمي باسمها[1]. وكان أول من أنشأ هذا النوع - علي الأرجح- من الروايات الكاتب الإنجليزي «هوراس ولبول/ ١٧١٧- ١٧٨٧»، حينما قدم (قصر أورانتو/ ١٧٦٥)، وما لبث أن أعد (الأم الغامضة) كعمل درامي مأسوي عن انتهاك المحارم، وإن كان للقراءة بأكثر منه للمسرح الحي، ويقال إنه قد بني لنفسه منزلا علي الطراز القوطي ليهيئ لنفسه جو العصور الوسطي ويستعيد أيام الفروسية ومغامراتها.

٢/٣/١/ت*في(قصر«أوترانتو)، أول ما أسس جماليات الرواية القوطية، نجد شبحا رهيبا لا يكاد يطيق أن يحمل سيفه أقل من مائة رجل!، تسقط خوذته من السماء فتقتل عريسا كان يتهيأ للزواج من امرأة تدعي إيزابيلا. ويجد أبو العريس، «مانفرد»، الفرصة سانحة ليقرر أن يطلق زوجته، ويتزوج عروس ابنه. غير أن صورة جده تطلق تنهيدة عميقة وتخرج من إطارها وتشير إلي «مانفرد» أن يتبعها ثم تغلق الباب في وجهه، وتدخل إيزابيلا إلي أقبية القصر فتلتقي برجل اسمه «تيودور» كان الوريث الشرعي للقصر قبلما يغتصب القصر لنفسه ذلك الوغد المسمي «مانفرد». ويفكر «تيودور» في الزواج من ابنة «مانفرد» حسما لنزاع الأسرتين، فتسقط من أنف تمثال لأحد أجداده ثلاث نقط دم ثم تموت ابنة «مانفرد» ويخلو السبيل لكل من تيودور وإيزابيلا ليتزوجا.

(١) انظر: د. فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧- ص ١٠٠:١١٢

٢/٣/١/ث*ومن (قصر أوترانتو) يمكن أن نستخلص أن الرواية القوطية اكتسبت بالأجواء التي تدور فيها، طابعا شبه تاريخي، وتميزت بعدد من الجماليات الهامة أضفاها الخيال علي العوالم المهجورة والآثار الدراسة، التي تبقت من أزمنة الفرسان القدامى. وقد امتدت هذه الجماليات إلي الأعمال الميلودرامية عامة، والتي استندت إلي مادة منها خاصة. ومن هذه الجماليات «المبالغة- Exaggeration» التي تجلت في ثقل السيف وقوة بطشه، وتقنية «الجروتيسك- Grotesque» التي تصل إلي التشويه بالجمع بين الأضداد حيث التقي عالم البشر بعالم الأشباح وأرواح الموتى، وما يضحك بما هو مبك، علي نحو ما يتمثل في رغبة «مانفرد» تطليق زوجته والاقتران بزوجة ابنه المتوفى، بشكل يحتمل أن يوصف بالطرفة أو «الشذوذ- Exotic». فضلا عن «الغموض والأسرار- Mysteriousness»، التي بدت في وجود صاحب الحق معتقلا في قبو خفي، والأفعال «الخارقة للطبيعي- supernatural»: الخوذة التي تسقط من السماء، روح الجد التي تعود إلي صورته، وتمثال الجد الآخر الذي تقطر أنفه دما، وتمتد هذه الأفعال إلي النهاية السعيدة، إذ تصفي أرواح الجدود الأسرة الظالمة وتعيد القصر لوريثه الشرعي وتزوجه!.

٢/٣/٢/أ*لقد بدأت (قصر أوترانتو) موضة أدبية جديدة أثرت علي الرواية والمسرحيات الشعبية حوالي نصف قرن، وامتد أثرها إلي بلاد كثيرة. وخلقت ولعا- أشبه بالجنون- بالقصور القديمة والأقبية والأشباح والمغامرات التي تدور في أماكن أثرية مظلمة[١]. ومن نوع الميلودراما علي الطراز القوطي ظهر (شبح القلعة- The castle Specter /١٧٩٧) التي كتبها الراهب «ماثيو جرجوري لويس- Matthew Gregory Lewis\1775- 1818»، و(الطحان ورجاله- The miller and his men\ 1813) تأليف «اسحاق بوكوك - Isaac Pocock»، و(كوخ الحطاب - The woodsman's hut\ 1814) التي كتبها «صامويل أرنولد- Samuel Arnold»، و(السيف المكسور- The broken sword\ 1816) التي كتبها «وليام دايموند- William Dimond» و(حكاية سر- A tale of mystery\ 1802) التي كتبها «توماس هولكروفت- Thomas Holcroft»[٢].

٢/٣/٢/ب* والواقع أن «هولكروفت» اقتبس، أو أنه أعد مسرحيته (حكاية سر) عن أصل فرنسي هو (كولينا/١٨٠٠) من تأليف «دي بيكسيركورت»، الذي كان بين يديه في بداية حياته العملية، ثروة من الروايات القوطية، وضعها الروائي وكاتب المسرح «جان بيير كلاريس دي فلوريان- Jean-Pierre Claris de Florian\1755- 1794» فقد أخذها معه إبان منفاه الاختياري خشية من تعقب الجمعية الوطنية آنئذ لذوي الأصول النبيلة، واستمد منها أعماله الدرامية الأولي، ومن بينها (كولينا)، و(سيلكو أو الزنوج الكرماء- Selico or the generous Negroes)، (كلاودين أو الإنجليزي الفاضل- Claudine Or The virtuous Englishman)[٣].

(١) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٤.
(٢) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama
(٣) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Ren-Charles_Guilbert_de_Pixcourt

والراجح أن (كلب مونتارجي- The Dog of Montarges) من مسرحياته التي استقي مادتها من أعمال «كلاريس» الروائية أو المسرحية، إذ يلعب فيها الكلب دورا حيويا وكان يؤخذ علي «كلاريس» عدم معرفته بالحيوانات التي يضعها علي المسرح، والعاطفية الأسرة التي تحكم رواياته علي أية حال، ليس مستبعدا أن تتضمن الرواية القوطية بما فيها من غرابة، علي أمثال هذا الكلب. كما لوحظ أن الأعمال الميلودرامية التي اكتسبت صفة القوطية، تدور حول غشيان المحارم والإفراط في رغبات جنسية نابية، وتبني الحبكة علي تمزيق نظام العائلة بالخبرة النفسية بما يعني وجود أبناء حرام، أو أبناء تباعدت الشقة بينهم وبين أهليهم، مما يؤدي إلي التورط في مواقف عائلية شائكة، نتيجة الخبرة النفسية التي تحول دون معرفة بعضهم ببعض.

٢/٤/١* لقد شغلت المتون السردية ذات الأجواء القوطية، الأعمال الميلودرامية لأكثر من ثلاثة عقود، وربما نتيجة مساحة التقاطع- مرة أخرى- مع الرومانسية، كانت تكتسب هذه الصفة، كما توصف «بالغريبة أو الطريفة- exotic»، أو أنها «فوق الطبيعية- supernatural» ويبدو أن هذه المتون راحت تنحسر تدريجيا من فضاء الميلودراما، لحساب المتون «البحرية- nautical»، ولاسيما في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ومنها (التمرد في نور- The mutiny at the Nore\ 1830) تأليف «دوجلاس جيرالد- Douglas Jerrold»، و(المتجول الأحمر- The red rover \1829) من تأليف «إدوارد فيتزبول- Edward Fitzball» ولما كانت هذه النوعية تعني- وفق «إيرك»- بالبحر فمتونها تجري أحداثها علي أسطح البوارج والسفن الحربية الذاهبة إلي القتال أو العائدة منه، أو لأعمال القرصنة فوق عباب البحار، أو مغامرة الترحال بحثا عن الرزق أو الثروة، في المستعمرات، ولذا تزدحم بأنماط البحارة والضباط والقادة بتفاوت درجاتهم، فضلا عن القراصنة والمغامرين، وبينما تتفتح علي جوانب حياتهم الشخصية تتناول مغامراتهم ونموذج العلاقات بينهم من ناحية، وصراعهم مع تقلبات الأجواء الطبيعية من ناحية ثانية، مما يولد عامل «الإثارة- Sensation»، من كوارث مثل «الفيضانات- Floods»، أو مجاهدة «إغراق السفن - Drowning»، أو «العواصف- Storms».

٢/٤/٢/أ* ولم يكن غريبا انفتاح وعي كتاب الميلودراما- كأسلافهم الذين ابتدعوا المأساة العائلية والملهاة العاطفية والتهكمية- علي الواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه ويتشكل وعيهم بالعالم عبر التفاعل معه، فيتقصوا ما فيه من أخبار وحكايات ووقائع تصلح مادة لأعمالهم. ولا تستدعي هذه النوعية من المتون ازدواجية الوعي المقترنة بالطابع المحلي، فكلا العينين في هذه الحالة تنظر إلي الاتجاه نفسه، حيث الأبطال علي المسرح والمتفرج في الصالة، يعيشون المتون نفسها. ولا يتردد الكتاب دون تلقف- مثلما يشير «الراعي»- ما تنشره الصحف من أخبار وقصص الجرائم الفظيعة فلما كان الوغد شخصية مركزية في الميلودراما، فالجريمة موضوعا مفضلا، وربما تعددت معالجة الجريمة الواحدة، ولعل ذلك ما يسوغ أن تدرج مادة الجرائم تحت نوع ميلودراما السجن. والراجح أن هذا المنحى لا يستهدف تحليل الجريمة أو الكشف عن أسبابها والدوافع إليها، باعتبارها تعبيرا فجا عن الأمراض الاجتماعية، بل لما فيها من إثارة جاهزة وشخصية شرير يستطيع أن يتخيلها المتفرج بسهولة، مما قرأه عنها في الصحف.

٢/٤/٢/ب*ولا شك أن انفتاح كتاب الميلودراما علي الواقع الاجتماعي، وما يتفجر فيه من جرائم لافتة لانتباه الرأي العام، وإن بغرض الإثارة المؤقتة والتسلية العابرة، غذى عالمهم الفني بأنماط ونماذج بشرية من مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية، والبيئات سواء في الريف أو في المدن، وبعديد من اللهجات اللغوية. ولعل ذلك ما يسوغ القول بأن الميلودراما ازدهرت في القرن التاسع عشر «وشملت موضوعات مختلفة من شئون الحياة العائلية[١]، التي يحكمها عقيدة تمنع الطلاق، إلا لأسباب دونها الفضائح!. ومن ثمة، اغتنت الميلودراما بنماذج المرأة المتسلطة سيدة الأقدار، والجميلة القاتلة والمومس الشريفة، وألوان الخيانة الزوجية[٢]، وكان إنتاج «كوتزبو»، في ألمانيا، حتى من قبل حلول القرن التاسع عشر، ينهل من المعين نفسه، وما قد يفرزه من خيانة زوجية، ويطرح في معالجته رؤى شائكة تتعلق- مثلا- بغفران الذلة الأولي للزوجة إن ثابت بعدها وندمت عليها، وسألت التكفير عنها، كما يفعل في (عداوة للبشر وندم)، وهذا يعكس- وفق الراعي- فكرة الاتزان النفسي لدي أبطاله من النساء، وتطورا في النظر إلي شرف المرأة، كان له تأثير كبير علي الدراما البرجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر. ولعل آراء كوتزبو، ما دعا «فرجاس» إلي وصف أعماله بالجرأة الاتفاقية المعاصرة من حيث الموضوع، أو أنها غالبا ما تقدم وجهة نظر خلافية دون إهانة الجمهور، بل تساعده علي طرح أسئلة عن الحياة والمجتمع. ولا شك أن المادة الواقعية في الميلودراما ما يسوغ أن تصبح مناظرها وشخصياتها، في العقد الثالث أكثر ألفة، وفي العقد الرابع أكثر صقلا وتهذيب، ويستدعي- من ناحية ثانية - تقنين نوع ميلودراما «الاعتدال- Temperance» بما يعني التعفف وضبط النفس والإمساك عن الخمور.

٢/٥/١/أ*ولم يختلف الوضع في أمريكا عنه في أوروبا، فقد اتجهت أعين الكتاب فيها إلي واقعها ليستمدوا منه مادتهم، بكل ما يتميز به من خصوصية، حيث أوضاع المدنية المعاصرة من ناحية، والعلاقات الاجتماعية/الإنسانية المركبة والمعقدة- من ناحية ثانية- بين ثقافات وأعراق مختلفة، فقد كانت أكبر مهجر للمغامرين من بلدان أوروبا بحثا عن الثروة وأسباب الرزق، ومقرا لتجارة العبيد الآتين من غرب أفريقيا وموطنا لسكانها الأصليين من الهنود الحمر. وهذا الواقع التاريخي الذي ميز أمريكا يسوغ ظهور ما سمي بميلودراما الإستعماري أو «الإمبريالي- imperialist»، التي تميزت بثالوث: «المواطن الأصلي- Native» بوصفه الخير، والجريء الوافد بوصفه الشرير، و«الخائن أو الغادر- treacherous». وقد برع في هذا اللون «واتس فيلب- Watts Phillips» بعمله (الضياع في لندن- Lost in London\ 1867)، و«ديون بوسكولت- Dion Boucicault\1820- 1890» الذي تعتبر أعماله الأكثر نجاحا في الإنجليزية، ومنها (شوارع لندن- The streets of London\1864 ، (الأخوة الكورسيكيين - Corsican Brothers\ 1852)، و(الأوكترون- The octoroon\1859) التي يعني اسمها ذلك الشخص ثمن الأسود، نتيجة ميلاده المهجن من البيض والزنوج. ومن ثمة، فإن الواقع التاريخي يعود ليفسر ما يقال عن تميز أعمال «بوسكولت» بالعاطفة المركبة، إضافة إلي النهايات بالغة الإثارة، واستخدام الكوارث كالبراكين«volcanoes»، «الزلال- earthquakes» واحتراق المباني.. الخ، ففي هذا الشأن حفر لنفسه اسما في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر.

(١) د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة – دار الشعب- ١٩٧١- ص٢٧٣.
(٢) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب-هامش ص٣٧٧.

٢/٥/١/ب*ومن العسير اعتبار النوع الذي يدعوه «إريك» ميلودراما «الفروسية- Equestrian» التي تعتمد على الفرسان الذين يمتطون الجياد بالمسدسات وتتناول بشائر الغرب الحديثة [١] نوعا مختلفا في مادته عن الواقع متعدد الأعراق والثقافات الذي يسود أمريكا، ولاسيما فيما يعكسه من جانب امبريالي، يبدو فيه المهاجرون الأوروبيون، لا بشائر حضارة متقدمة بين قبائل الهنود الحمر المتخلفة كسكان أصليين، بل غزاة. ولا شك أن عرض (ميتامورا- Metamora/١٨٢٩) الذي يعتبر ميلودراما شعبية أمريكية، يستمد مادته من الواقع نفسه، فيروي قصة الصراع بين المستوطنين البيوريتان- puritan وقبيلة «وامبانوج - Wampanoag»- حيث توجد الآن ولاية «ماساشوستس- Massachusetts»- في وقت كان الأمريكان يبجلون الشعب البدائي نظرا لما اعتبروه اتصالا بالطبيعة، فبدا الهنود أخيارا ونبلاء في مواجهة المستوطنين البيض الأشرار. فإذا قيل إن التناول الميلودرامي بسّط قضية بالغة التعقيد بما تنطوي عليه من قيم وأفكار وتباين أنماط الحياة والمعتقدات، واختزلها في بعد الاستعمار وحده مما جعلها قابلة للهضم بسهولة [٢]، فلا بد أن نتذكر أن الميلودراما لا تفترض- في المذاق المحلي- جمهورا من الخاصة القادرين على فهم وتحليل القضايا المعقدة، إنما جمهور العامة ومتوسطي الثقافة، وإلا خانت أيضا قاعدتها الفكرية.

٢/٥/٢/أ* ولما كانت الحساسية الفنية الغالبة على إبداع القرن التاسع عشر ميلودرامية أساسا، فقد امتدت للإبداع الروائي، ولم يجد المسرح حرجا من اعتبار هذه الروايات مادة تلتهمها ماكينة الإنتاج والعرض، بعد إخضاعها لآلية «الإعداد- Adaptation»، سواء في أمريكا أو أوروبا، خاصة وأن السوق مفتوح هنا وهناك للفرق التي تستطيع التجوال والانتقال، عبر المحيطات. وتعتبر رواية (كوخ العم توم- Uncle Tom's Cabin\1852) التي كتبتها الأمريكية «هاريت بيتشر ستو- Harriet Beecher Stowe\1811: 1896»، من أشهر الروايات المؤسسة على الحساسية الميلودرامية. وكانت «هاريت» نشطة في المطالبة بإلغاء العبودية Abolitationism وصورت في روايتها الظروف القاسية التي كان يعيشها العبيد من ذوي الأصول الأفريقية في أمريكا، وقيل إنها كانت من أسباب اندلاع الحرب الأهلية، مما زاد من شهرتها وحجم مبيعاتها [٣]. وقد أعدت الرواية أكثر من مرة للمسرح ولكن كان أكثرها شعبية تلك التي قدمها «جورج ل. آيكن- George L. Aiken» سنة ١٨٥٣ في ستة فصول، فأمكن عرضها بدون تلك «المسرحية القصيرة- afterpiece» التي كانت تقدم عادة بعد المسرحية الرئيسية فأسست «صيغة المسرحية المفردة- single-play format». وشهدت نحو ٣٢٥ ليلة عرض في نيويورك، وفي سبعينيات القرن التاسع عشر قدمتها خمسون فرقة على الأقل في الولايات المتحدة. وفي ١٨٩٩ قدمتها نحو ٥٠٠ فرقة، وفي١٩٢٧ كانت تقدمها نحو١٢ فرقة، وكانت الميلودراما الأكثر شعبية في العالم حتى الحرب العالمية الأولى [٤].

(١) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

(2)http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

(٣) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Beecher_Stowe

(٤) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

٢/٥/٢/ب* وقد كانت «ماري إليزابيث باردون- Mary-Elizabeth Barddon\ 1835: 1915»، من كاتبات الرواية الميلودرامية في بريطانيا، واشتهرت بروايتها (سر الليدي أودلري- Lady Audlery's secret\ 1863) التي أعدت للمسرح والسينما أكثر من مرة[١]، ومنها النسخ التي أعدها «جورج روبرت- George Roberts» و«سي.هـ. هازلوود- C.H.Hazlewood»

وكذا أعمال الإنجليزي «ويليام ويلكي كولنس- William Wilkie Collins\ 1824: 1889» الذي كان روائيا وكاتب دراما، وتعد رواياته من أوائل ما اعتمد علي المحقق الذي يحاول الكشف عن سر حادثة غامضة ومن بينها رواية (امرأة في الكينونة البيضاء- The women in white being\ 1859 [٢])، التي تعد أفضل أعماله الشهيرة، ويراها بعض النقاد المحدثون أكثر أعمال الميلودراما إشراقا في عصرها[٣].

٢/٥/٣/أ* ولم يكن غريبا أن يستمد المسرح الميلودرامي مادته من مسرحيات «شكسبير» أو من الأعمال التي تنتمي إلي حركة الدفع والعاصفة، ولاسيما تلك التي تأثرت بالأجواء القوطية، بعد إعمال آلية الإعداد والتكييف بما يتناسب مع توجهها إلي العامة ومتوسطي التعليم والثقافة. وقد كانت (اللصوص أو قطاع الطرق/١٧٨٢) التي كتبها «فريدريك شيللر- Friedrich Schiller\ 1759: 1805» من الأعمال وثيقة الصلة بالحركة الألمانية، وبالأجواء القوطية، وبشكسبير، إذ تبدو تنويعة علي الحبكة الفرعية في (الملك لير)، وحظيت بالإعداد علي المسرح الفرنسي إبان المد الثوري. وتتناول المؤامرة التي يحيكها «فرانتس» ضد أخيه «كارل»، ليستأثر بقلب حبيبته «أماليا» من ناحية، وبثروة الأب «مور» من ناحية ثانية، ولا يتردد دون أن يزج أباه حيا في قبو أسفل القصر، وأن يدفع أخاه إلي اليأس بما حوله إلي زعيم عصبة لصوص تستعيد قيم الفرسان القدامي وتحقق العدالة بطريقتها المنافية للقانون. ويعود «كارل» ليكتشف أبعاد المؤامرة، وينقذ أباه، ويحاول الثأر من أخيه الذي يقرر بنفسه الانتحار، ويجد نفسه في النهاية موزعا بين أماليا والعصابة التي كان قد أقسم علي الولاء لها. فيقتل أماليا ويقرر أن يسلم نفسه للسلطات عن طريق أحد العمال الفقراء ليحصل علي المكافأة. تميزت (اللصوص) بلغة قوية محملة بالانفعالات، كما أن إرشاداتها ووصفها الحماسي للملامح والحركات يعبران عن قوة وفيضان المشاعر التي تميز فترة «الدفع والعاصفة[٤]»، وفيها انتقل «شيللر» باندفاع من المفهوم الفني للحرية للمفهوم السياسي والاجتماعي[٥].

---

(١) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Elizabeth_Braddon
(٢) ومن رواياته الأخرى التي تتخذ الشكل نفسه : (بلا اسم- No Name\1862) ، (آرمادل- Armadale\1866) ، (حجر القمر- The Moonstone\1868) . انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Wilkie_Collins
(٣) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama
(٤) انظر: باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- ص١٥٦،١٥٧.
(٥) انظر: د.مصطفي ماهر- شيللر/حياته وأعماله- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧. ص٢٩.

٣/٥/٢/ب* وقد أعمل «لا مارتيليير» في (اللصوص) آلية الإعداد والفرنسة ليقدمها في ١٧٩١، تحت عنوا(روبير رئيس العصابة)، لتصبح ميلودراما ثائرة تعلو فيها نغمة الحرب علي أرباب القصور والسلام علي أرباب الأكواخ، وقد وضعت مقابل «فرانتس» موضع الطاغية الذي ينبغي أن يتعاطف معه أحد، وبدلا من موته منتحرا يموت مطعونا دونما يتحرك أحد لنجدته، سواء من حاشيته، لأن الحاشية جبناء، أو من أصدقائه، لأن الشرير لا صديق له. وهكذا ربط لامارتيليير بين الفضيلة والوضع الاجتماعي، فأعداء الثورة لا حق لهم في صداقة أحد، فهم أشرار منكودون كما أن تابعيهم جبناء، أما الفضيلة فمن حق الشعب وحده. ووجدت مسرحيات «شكسبير» أيضا من يحول من يحولها إلي أعمال ميلودرامية في إطار إحيائها خلال القرن التاسع عشر. ويبدو أن «توماس بودلر- Thomas Bowdler» من أبرز الأسماء التي أخذت علي عاتقها هذه المهمة، وكان يحذف أجزاء من النص أو يغيرها، ويزيل ما يعد أجزاء بذيئة أو غير مقبولة اجتماعيا، كما يستبدل النهايات الحزينة بأخرى سعيدة، وقد نشر جهوده تحت عنوان (عائلة شكسبيروالأكثر مدعاة للدهشة أن يدخل اسمه الإنجليزية، وقد اشتق منه الفعل «bowdlerize» بمعني ينقح من البذاءة!. ولكن- في تقديري- أن حرفية هذا الرجل كانت تصل إلي مدى أعمق بكثير من مثل هذه الإجراءات السطحية، ليصل إلي قانون العلاقة بين المتفرج علي الميلودراما، مقارنة بالمتفرج علي المأساة، كما أن تحويل النهايات يقتضي أن يجري جراحة في البناء نفسه.

ج. مبدأ المزج لا الفصل بين الأنواع:

٣/١/١/أ* في مساحة التقاطع التاريخي بين الميلودراما من ناحية، وحركة الدفع والعاصفة من ناحية ثانية بامتدادها في الرومانسية، اشتركوا في تجاوز الوحدات الثلاثة الكلاسيكية ، وإن يكن بدرجات متفاوتة الحدة النظرية أو الممارسة العملية، واتفقوا علي مبدأ الطابع أو الذوق المحلي، بما يتضمنه من وعي مزدوج في معالجة المادة، أيا كانت مصادرها. ويأتي العصف بمبدأ صفاء النوع أو وحدة النغمة الشعورية، ليشكل نقطة الإلتقاء ثالثة بين هذه الأنواع جملة، فقد كان المبدأ الكلاسيكي يحول دون الخلط أو المزج بين ما هو مضحك، وما هو مبكٍ أو محزن، ويعتبره دلالة مستهجنة علي فساد الذوق. ولكن هنا نجد تقنينا واضحًا للخلط والمزج بالعودة مجددا إلي الأساس الفلسفي نفسه الذي رأى الفن محاكاة للواقع. وتعتبر تنويعة الشخصيات التي تقدمها التوليفة الميلودرامية، المدخل للقضاء علي صفاء النوع.

٣/١/١/ب*لقد تنوعت المصادر التي يستقى منها الكاتب مادته الدرامية، لتشمل التاريخ القريب والبعيد فيما يعرف بالميلودراما التاريخية، وإن يكن نصيبها أحيانا من التاريخية لا يعدو مظاهر خارجية، في الثياب والأدوات والمناظر. وامتد الوعي الإبداعي لينهل من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه ويتنفس فيه، وقد تفتت دونه الحدود والفواصل المصطنعة بين المقاطعات، باتجاه إنشاء السوق القومية الواحدة، التي تقاطر إليها التجار مختلفو المشارب متنوعو الثقافات لعقد الصفقات، وامتدت خبرة التجار أنفسهم لما وراء الحدود القومية حيث المستعمرات. ولا غرو أن يسفر هذا كله عن الوعي بتنوع هائل في أشكال العلاقات والنماذج الإنسانية، ويسوغ ملاحظة- أن أعمال «كوتزبو»- مثلا- اكتظت بالشخصيات من كل الأعمار ومن كل ضروب الحياة ومن بلدان كثيرة جدا [(١)]،

(١) فارجاس، لويس- المرشد إلي فن المسرح/الدراما- ص١٦٠.

فهذا التنوع ناتج بالتأكيد عن شبكة العلاقات المعقدة مترامية الأطراف الاجتماعية، التي ينخرط فيها أبناء الطبقة البرجوازية في الواقع التاريخي. ولكن بالرغم من ذلك، فإن النظرة، أو جهاز المفاهيم الذي عالج به الوعي الإبداعي الشخصية الإنسانية، اتسم بغير قليل من الطفولة، أو عدم النضج ونقص أدوات الفهم والاستيعاب والعناية بالتفاصيل الممكنة، والفروق الدقيقة بين هذا وذاك، وربما تكاسل دون التطلع إلي النضج.

٣/١/٢/أ* ويبدو أن الوعي الإبداعي اكتسب من التاجر الاهتمام بالصفقة وعائدها المجزي بقدر ما يستطيع أن يصل إليه، دون أن يعني- في الوقت نفسه- بمن؟ ومع من؟!، إلا ما يكفي لتعريفه في دفاتر البيع والشراء!. وإن كانت الكلاسيكية حلقت بالشخصية الإنسانية في آفاق التجريد من شروط الزمان والمكان، وطمست تفاصيل البيئة والقومية والثقافة، فقد اختزلها كاتب الميلودراما في أبعاد ظاهرية قليلة، ويمكن إدراكها بسهولة: اللكنة أو لهجة، لازمة معينة في الكلام والحوار، أو سمة في النطق كالجهر والغلظة والثأثأة والتلعثم والخنف..الخ، أو علامة بارزة في ملامح الوجه أو الجسم، أو في الثياب وما إليها مما تتطلبه المهن من أدوات. والحقيقة أن الكثير من ذلك يعني فن الممثل والإخراج، ومنها ما يعد مصدر للفكاهة، بأكثر مما يعني كاتب الدراما. فإن زاد الكاتب شيئا بعد ذلك علي مستو أعمق، ما كان غير سمة أخلاقية مطلقة بين حدي الخير والشر. ولا تخلو ملاحظات النقاد والمؤرخين- في هذا السياق- من ابتسار، وتعجل الدفع بالميلودراما إلي قفص الاتهام، لا لشيء إلا لأنها قصرت اهتمامها عمليا ونظريا بالدهماء ومتوسطي الثقافة.

٣/١/٢/ب* فيلاحظ «هوايتنج»- علي سبيل المثال- أن أغلب شخصيات الميلودراما إما بيضاء تماما، أو سوداء تماما[1]، وهو ما يكاد يتسق مع اعتبارها «نماذج بشرية متكاملة: طغاة أو خونة تشينهم الرذائل أو ضحايا بؤساء يتمتعون بكل الفضائل، وأولئك هم الأبطال العاجزون المرضى، فيثيرون انفعالا قويا- في المتفرج تعاطفا معهم بالطبع وشفقة بهم- بما يتمخض عنه صراعهم من صوت الدم، وحركات تتسم بالتهويل، تغنى عن تحليل العواطف، وتستدعي أسلوبا يتميز بالتفخيم[2]، وهكذا نجد الاقتباس يقفز تلقائيا للإشارة إلي فن الإخراج والأداء التمثيلي، وكأن هناك «عرف - Convention» يدمج الكتابة الميلودرامية بمنصة التمثيل ولاسيما ما يتعلق منها بالشخصيات. وعلي أية حال، فإن الشخصيات تتوزع بين «أضداد ثنائية- Binary oppositions»، كل منها علي «طرف- extreme» نقيض من الآخر، وعلي رأس كل طرف من التقسيم، عنوان مجرد، فإما خير أو شر.والتجريد يستوعب تحته أضدادا ثنائية متنوعة: رجالا أو نساء، كبارا أو صغار، سادة ووجهاء أو أصحاب عمل وأرباب بيوت وقصور أو عبيد وخدم وفلاحين وعمال أو أتباع، أثرياء مرفهين أو فقراء معدمين يحمدون الله تنفس الهواء، ويمتد التقسيم الثنائي، بين الأجيال، والطبقات والجنسين، وربما أيضا الأعراق.

---

(١) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- ص٩٢، وانظر:
http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/TheaterArt/sec022.htm

(٢) د.على درويش- دراسات في الأدب الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ص٣٢٤.

٢/١/٣/ت*فمن ناحية ثمة، قوى الشر، ولعلها الأكثر أهمية في البناء الدرامي، تتنوع بين الطغاة قساة القلوب بالشغف لاكتناز الثروة، وربما زيادتها بأي وسيلة ممكنة، بدوافع التطلع الطبقي أو الطموح لرفعة المكانة الاجتماعية، والدفاع عنها. وهؤلاء قد تمتد الصلات بينهم وبين مقترفي جرائم القتل، وعصابات السرقة، وتزييف العملة المالية وتزوير المستندات، أو تجارة الأعراض، سواء اتسموا بالفجاجة والوقاحة في ممارسة أعمالهم، أو تخفوا عن قبضة القانون وراء عديد من الأقنعة والأدوار الاجتماعية. ومن ناحية ثانية، قوى الخير، وغالبا ما يتسمون بالطيبة المفرطة إلي حد الغفلة والسذاجة وقلة الحيلة، بما يجعلهم ضحايا من القتلي الأبرياء، أو ممن تحوم حولهم شبهات مصطنعة توشك أن تدفع بهم وراء قضبان السجون، وقد يدفعون ثمن جرائم لم يقترفوها، أو يعانون حياة الفقر المدقع والأمراض المستعصية، ووطأة الجهل، والهوية الزائفة بوصفهم- أبناء حرام أو غير شرعيين.

٣/١/٢/١/أ* ولكن بين تنويعة الشخصيات تتحقق ثنائية أخرى: الجادة والهزلية أو المثيرة للضحك، وهي الثنائية المرجوة لتجاوز مبدأ صفاء النوع، واستدعت في الميلودراما البلهاء المضحكين إلي جانب الأبطال الجادين، من ناحية، وليؤكد كل من الحدين الآخر، من ناحية ثانية. ولا يخلو ما يقوله «دي بيكسيركورت» في هذا الشأن من وجاهة مطردة منذ أسس «أرسطو» القاعدة الفلسفية للفن بوصفه محاكاة للواقع أو الطبيعة، وإن استقر علي محاكاة الناس كما هم، لا بالتضاد كأحسن مما هم عليه، ولا أسوأ، فقد أوصي بمزج الأنواع والتزم به في رؤيته العامة للعمل المسرحي حتى آخر حياته. فبين ما يوصي به صراحة في (خواطر أخيرة عن الميلودراما)، «مزج المرح بالاهتمام مزجا حسنا»، ويرى أن المؤلفين الذي لا يلتزمون بما يوصي به، إما أنهم متكبرون أو يفتقرون إلي القلب والروح والشعور، بالمعني الذي يفهم به المسرح، ويأخذ- في السياق نفسه- علي أولئك المؤلفين أن شخصياتهم «صبت في ذات القالب، لا بساطة فيها ولا مرح»[(١)]. ويعود إلي قاعدة المحاكاة لتأصيل مبدأ المزج بين الأنواع، مشددا علي ضرورة شخصية الأبله في الميلودراما، شأنها شأن الطاغية، وأن المحاكاة في الفن كلما اقتربت من الطبيعة، كلما كانت أكثر كمالا. فيقول «لقد اعترف علماء البيان بأن محاكاة الطبيعة محاكاة أكثر أو أقل كمالا، تجعل العمل الفني أكثر أو أقل كمالا». ويضيف ما اعتبره اعترافا شجاعا بحقيقة يمكن أن تكون بديهية، ألا وهي «أن الطبيعة أغني بالبلهاء منها بالأبطال»[(٢)]. وعلي هذا النحو، يؤكد ضرورة البلهاء في الميلودراما، لتكون- في الوقت نفسه- مرآة للعالم، ويعزز وصيته بالمبدأ الجمالي والبلاغي القائل بتأكيد الأضداد أحدها للآخر، إذ أن أجمل الأشياء- فيما يقول- ينشأ من التناقض، فكلما كان الأبله أبلها كان البطل بطلا[(٣)].

(١) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ص٢٨١.
(٢) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ص٢٨٢،٢٨.
(٣) انظر: أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ص٢٨٢.

٣/١/٢/ب*ولا غـرو بعـد هـذا التبريـر الفلسـفي والجمـالي أن يتجـه «دي بيكسيركورت» لتوصيف شخصية الأبله كما يراها، وتكنيك توظيفها في العمل الفني بما يجعلها مصدرا للضحك، وتؤدي الغرض الجمالي منها. فهي تجمع بين الجهل والتكبر وإساءة تقدير الموقف على نحو يضفي عليها طابع البلاهة. ومن ناحية ثانية لا تتردد دون المزاح وإيتاء النكتة اللفظية القائمة علي الجناس علي نحو قد يجعلها لاذعة. ومن ناحية ثالثة، تؤتي السباب والشتائم الخفيفة بما يضفي شيئا من القوة علي أدائها، ولاسيما إذا استمدتها من المهنة التي تعمل بها. ولكن يحذر «دي بيكسيركورت»- في السياق نفسه، مستندا إلي ورعه وإيمانه- من ترديد اللعنات، التي يؤثر أن يتركها لجيرانه فيما وراء البحار، في إشارة إلي الكتاب الإنجليز. وعلي مستوى تكنيك توظيف هذه النوعية من الشخصيات، يقول: إذا كان وحيدا يجب أن يكون شرها جبانا، وعندما لا يكون وحيدا لا يأكل بل يتفلسف، وبالتالي يثرثر بالأقوال الساذجة، كما يتدخل بالتعليق الكاشف للنكات التي تتضمنها أحاديث الطاغية، والتعليقات اللاذعة علي كل جملة عاطفية[1]. وفي الممارسة التزم «دي بيكسيركورت» في أعماله بما أوصى ويوصي به، بحيث لوحظ أنها قد تتضمن المصلح وبجانبه مهرج يعد إليه بإثارة الضحك[2].

٣/٢/٢/أ* ويمتد المزج لا الفصل بين الأنواع، من تنظير خاص برؤية «دي بيكسيركورت» إلي سمة تسود نوع الميلودراما ككل، فمن توليفة الشخصيات التي تظهر في كل مسرحياتها خلال القرن التاسع عشر، رغم اختلافها في اللون من مسرحية لأخرى، عادة ما يظهر البطل والبطلة والشرير والشخصية المضحكة[3].وقد تتوزع الشخصية المضحكة بين جبهتي الصراع في العمل الواحد، فمن ناحية قد تكون بجانب الوغد أو الشرير، بصفتها «المتواطئ أو الشريك في جريمة - accomplice» وعادة ما يكون بليدا أو غبيا إلي حد البلاهة «idiotic» ويخدم كترويح كوميدي ومن ناحية ثانية قد تكون الخادم المخلص الذي يساعد البطل في تعرية المعلومات المطلوبة عن الوغد، وإن تميزت بخفة الظل لا الغباء، أو الخادمة خفيفة الظل المخلصة للبطلة، وتميل للغزل أحيانا، أو تتمناه[4]. والحقيقة أن تحطيم مبدأ الفصل بين الأنواع بالمزج بينها في الفضاء الدرامي الواحد، ليس بدعة جاء بها كتاب الميلودراما، ولا الرومانسيون ومن قبلهم أبناء حركة «الدفع والعاصفة». والمؤكد أن مبدأ المزج لا الفصل بين الأنواع أقدم من ذلك بكثير وعميق الجذور في الذائقة الجمالية البرجوازية، وكشف عن نفسه في مختلف الأنواع الدرامية التي تخلقت خلال القرن الثامن عشر، وفي الجهود التي بذلها ليسنج، لتفنيد مبادئ الكلاسيكية، منبها إلي عبقرية «شكسبير»، وقوة تأثيره.

---

(١) انظر:أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ص٢٨٢.
(٢) انظر: د. علي درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص ٣٢٤.
(٣) انظر: د. رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن- ص١٣٥.
(4)http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

٢/٢/٣/ب* ويشير «دي بيكسيركورت» إلي دراسته أعمال من سبقوه، مثل «مرسييه» و«سودين / ١٧١٩- ١٧٩٧»، بوصفها مدخله لاستقاء وصاياه الناجحة في المسرح[١]، ولكن التوجه أبعد في العمق التاريخي من «مرسييه» وأمثاله من أواخر كتاب نوع الملهاة العاطفية، وقد تشبعت بلا شك، بفلسفة الملهاة التهكمية. ولعل أقدم إشارة إلي ذائقة المزج بين الأنواع، ما جاء به «جان دي لابروير- Jean de La Bruyere\ 1645:1686» بكتابه (الطبائع- Les Caracters\1688) [٢]. وتتردد الإشارات بعد ذلك ملحوظة في الأعمال الدرامية نفسها، ومؤسسة علي محاكاة الحياة اليومية في الواقع، التي تعكس الدموع مع الضحك ونادرا ما تبلغ أحدهما أقصي مداها إلا بشكل عابر وفي لمحة خاطفة. حتى أن الذين انتقدوا المزج من أمثال «جولدسميث» في انجلترا، و«جان لي رون دالومبير» في فرنسا، علي أساس من تبني الذائقة الكلاسيكية، سلموا بوجوده في الأعمال الدرامية المخلقة، التي أبدوا أحيانا إعجابهم بها، كما سلموا بقاعدة تبريره في الحياة اليومية[٣].

د. نمطية الشخصيات، واستراتيجية التحول:

١/١/٤* لقد انتقد «دي بيكسيركورت» بشدة إلي حد التهكم امتصاص الشخصيات الدرامية كلها في قدرة الكاتب علي التعبير والبيان، إلي درجة طمس الفروق الدقيقة بينها، فلا يستطيع المستمع إليها أن يميز أحدها عن الأخرى، وكأنه- فيما يقول- يسمع بلا انقطاع أستاذا في البيان، أسلوبه صحيح، وغالبا ما يكون فياضا مزدهرا، ولكن لغته واحدة في كل مكان»، ومن ثمة ينفي صفة المسرح عن هذا اللون من المعالجة الأدبية، لأن المسرح في نظره »ليس إلا تصويرا صحيحا وحقيقيا للطبيعة[٤]. وهكذا كانت قاعدة محاكاة الواقع الحي أو الطبيعة حاضرة أيضا في تصوير الشخصية الإنسانية علي المسرح سواء في الميلودراما، أو غيرها مما سبقها من أنواع في تراث الذائقة البرجوازية، إلا أنه الحضور النظري، الذي بدا مخلا- في الوقت نفسه- بفهمها كتكوين معقد متعدد الأبعاد والأدوار الاجتماعية، مما يحول دون إخضاعها لأي تصنيف ثنائي. فلم يظفر «دي بيكسيركورت» بعد ما بذله من انتقاد، إلا بوصم أعماله بأنها رديئة من الوجهة الأدبية، من ناحية، وبأنها تفتقر إلي تحليل الشخصيات من ناحية ثانية[٥]. إلا أن الحكم بالرداءة الأدبية وغيبة تحليل الشخصيات، لم ينطبق فقط علي أعمال «دي بيكسير كورت»، ولكنه امتد إلي الأعمال التي تخضع لنوع الميلودراما ككل.

٢/١/٤/أ*من الملاحظات العامة في نوع الميلودراما أن الشخصية النمطية أصبحت هي القاعدة، ومخطوطات المسرحيات ليست أعمالا أدبية بارعة معتني بها من حرفيين[٦]. ورغم تعدد وتنوع صيغ التعبير عن الشخصية في الميلودراما والتعريف بطبيعتها، إلا أنها تتفق علي قيم محددة، وربما بالكلام نفسه، فلا شك أن مما يتفق مع افتقارها إلي التحليل، وصفها بالنمطية «Typical» وأنها مرسومة ببساطة«، وتبدو »أنماطا شائعة- stereotypes[٧].

---

(١) انظر:أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ص٢٨١.
(٢) انظر: د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة- م.س.القاهرة- ص٤١: ٤٣
(٣) انظر: د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة= م.س- ص٦٨: ٧٣.
(٤) انظر:أصلان، أوديت- فن المسرح /ج١- ص ٢٨١..
(٥) انظر: د. علي درويش- دراسات في المسرح الفرنسي- ص ٣٢٤.
(٦) انظر: لينارد، جون، و«لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص١٣٩، ١٤٠
(٧) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

وهذا يعني- وفق دلالة الألفاظ الإنجليزية- أنها معطي كلي لا يخضع للتحليل والتفكيك، وهي معروفة ومألوفة، جاهزة التكوين ومختزنة علي أرفف العوالم الإبداعية وفي أقبيتها، ويمكن - بالتبعية- لأي مؤلف، كائنا من كان، أن يأخذ منها ما يشاء، ويوظفه وفق احتياجه، لأنها ليست مدموغة بخاتم ملكية، ولما كانت شائعة فلن يجد المتفرج أي صعوبة في التعرف إليها. ومن ثمة، يبدو سائغا أو مقبولا ترديد مفهوم «الشخصيات »المختزنة- stock characters في التعبير عنها. ولما كانت ترسم ببساطة فإن فكرة «التبسيط - simplification» تعد جوهرية، وتستلزم اختزال الأبعاد المعقدة والمركبة في بعد واحد، ومع ذلك فهذا البعد يغتني بالتفاصيل، مما يسوغ وصف تخليق الشخصية بثراء التفاصيل، أي «detailed characterization».

٢/١/٤/ب*وفي ضوء هذا التحليل، يمكن فهم القيم التي ينطوي عليها التعريف بأنها: شخصيات مرسومة ببساطة في بعد واحد، تري بالتفاصيل، و«منمطة بما يجعلها شائعة- Stereotyped»، وهي«شخصيات مختزنة- stock characters» تستخدم «بشكل متكرر ثابت- typically» . والواقع أن قيمتي الاختزان والشيوع، تجعلان الشخصية النمطية، مجموعة علامات ذات دلالة «عرفية- Conventional» إذ تتفق عليها الجماعة البشرية في ضوء خبرات تاريخية أو دينية مشتركة بين أبنائها، فترسخ في شكل ثابت وجامد في ثقافتها، مما ييسر، لا التواصل بينهم فقط، بل ومبادرة أبناء الجماعة أنفسهم إلي إكمال تفاصيل هذا الشكل، إذا أوحي إليهم ببعضها أو بما يبرز منها. وهذا ما يسوغ الربط بين الشخصية النمطية الشائعة، وفكرة «النموذج الثقافي الأصلي - Archetype» القار في الوعي الجمعي لما يتمتع به من قدم وأصالة، فتصبح نمطية شائعة من ناحية، ونماذج أصلية من ناحية ثانية، أي « stereotypical archetypes». والنموذج الأصلي في دنيا الإبداع الأدبي، ربما جاز تعريفه بالشخصية التي تعد مثالا جوهريا لموضوع ما أو مزية أو فكرة، مثلما يعد الشيطان- مثلا- نموذجا كلاسيكيا أصليا لفكرة الشر المطلق، وبهذا المعني يمكن لكل شخصية في الميلودراما أن تكون- في الوقت نفسه- نموذجا أصليا: البراءة، الشجاعة، الحب.. الخ ولكن النموذج الأصلي يتمثل أساسا في متون سردية، مثل الأسطورة أو الأمثولة الدينية، أو الحكايات الفولكلورية، أو الأمثال الدارجة علي ألسنة العامة، ومن التعسف عزل الشخصية عن متنها السردي، بأفعالها فيه، لأنه ما يعطيها دلالاتها، فيتعذر- مثلا- عزل الشيطان عن متن قصة الشجرة في الملكوت!.

٢/١/٤/ت* وفي ضوء هذه المفاهيم تبدو أحكام القيمة التي التصقت بالميلودراما لتقلل من شأنها، متعسفة ومتعجلة، كما أنها متعالية لا تخلو من داء الوصاية علي ذائقة الجمهور الذي أقبل عليها، ومنحها صفة «الشعبية- popularity»، وربما انطوت علي غيرة خفية!. ولكن المؤكد أن هذه الأحكام صادرت علي محاولة فهم الجماليات الكامنة في توظيف أنماط الشخصيات الشائعة في السياق الميلودرامي. فإعادة دمج هذه الأنماط بما تحمله من دلالة مستقرة فيها وفي وعي المتفرج بها - وإن يكن تحت مظاهر خارجية مختلفة: من الثياب وأدوات المعيشة والعمل، وكل ما يتعلق بالمذاق المحلي الممكن أن يتخيره الكاتب- يجعلها قادرة علي الإيحاء بدلالاتها، فيمكن الاستغناء - في الوقت نفسه- عن كم هائل من الرطانة اللفظية متفاوتة القيمة من الناحية الأدبية والبلاغية، مما يسفر عن جمالية تكثيف استثنائية. وعلي مستو آخر، فالتوظيف نفسه ينشط وعي المتفرج ويدفعه إلي إضافة العناصر والأبعاد المختزلة، ويوقظ فيه أفق توقع لما قد ينصرف إليه سلوك النمط أمامه، فيطرب إذا ما صدق توقعه أو يأسف لخطئه، ويستفزه للمتابعة لإعادة الكرة..

وهكذا فثمة جمالية مشاركة نشطة، بمكونات الوعي الجمعي، في الخيال الإبداعي لحظة التلقي. ولكن لا تنبغي الغفلة- في هذا السياق- عن الجمهور المفترض للميلودراما، والمعلن عنه صراحة بصفته عامة الناس ومتوسطي الثقافة والتعليم، الذين يحيون غالبا، علي ما اكتسبوه من مخزون الثقافة الجمعية وأنماطها الموحية، وهم عديمو الصبر علي الرطانة والتعقيد اللغوي والبهرجة الأدبية!.

٢/١/٤/ث* علي أية حال، فإن تحقيق جمالية المشاركة النشطة بمكون الوعي الجمعي في الخيال الإبداعي لحظة تلقي الميلودراما، اقتضي- في تقديري- جمالية «المبالغة- Exaggeration» أو تضخيم السمة البارزة في نمط الشخصية الشائع، بما يكفي للفت انتباه المشاهد إليه ككل، فيتعذر أن يخطئه، وبالتبعية ينشط إلي التجاوب معه، وإثارة ما يختزنه- في وعيه- من تفاصيل ليضيفها إليه. وتتردد صفة المبالغة في أنحاء المادة البحثية، وإن تكن مدموغة- عادة- بالاستهجان، فيذكر «بن سنجلر- Ben Singler»- علي سبيل المثال- أن شخصيات الميلودراما، مبالغ فيها بشكل عال، وغير واقعي [١]، أو تخضع لعملية تخليق «فوق العادية- Over characterization»[٢]،

وبالتبعية فإن انفعالاتها وسلوكها «فوق الدرامية- Over dramatic» [٣]، كما أن هناك اتفاق علي أنها مستقطبة بين محوري الخير والشر، بحيث تبدو كأنها تمثل كونا أخلاقيا مبسطا[٤]. علي مستو آخر، وفي حدود المادة البحثية المتاحة، لم تشر الأدبيات الغربية، مع نغمة الاستهجان للميلودراما عامة ولنمطية شخصياتها خاصة، إلي أي احتمال لتغير النمط وتطوره في سياق تفاعله مع الواقع الذي يمر بها.

١/٢/٤ * ويبدو أن فكرة النمطية بما تتضمنه من ثبات وجمود، غلبت الوعي النقدي في معاملته شخصيات الميلودراما، فلم يلحظ مادتها التجريبية المتجسدة في أعمالها، وما تبوح به من آراء أخرى. وتواصلا مع هذا الاتجاه يري «رشدي» أنها لا تتغير نفسيا ولا أخلاقيا[٥]. ولكن يلاحظ «الراعي»- مثلا- أن شخصية الزوجة- كما جسدها كوتزبو في (عداوة للبشر وندم) قد ندمت علي ذلتها الأولي في حق زوجها، وسألت التكفير عنها، كما أن زوجها أبدى استعداده للغفران، ويعود إليها ليستأنف الحياة معها، بعد أن اعتزلها واعتزل الحياة والناس لفترة طويلة. ويرى أن تحول الزوجة من الخطيئة إلي التوبة والندم، تجسيد لفكرة «الاتزان النفسي» لدي أبطال «كوتزبو» من النساء، كما أن تحول موقف الزوج تعبير عن تطور في النظر إلي شرف المرأة، كان له آثار كبيرة علي الدراما البرجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر[٦]. ويمكن الإشارة أيضا إلي موقف «رومالدي» الأخير في (حكاية سر)، فرغم كل ما اقترفه من شرور في حق أخيه «فرانسيسكو»، وابنته «سلينا»، يخر راكعا من التوبة والندم، خشية العقاب الإلهي كما تمثل في غضبة السماء بالسيل والبرق والرعد، حتى أن من ظلمهم هم أنفسهم الذين يطلبون له الغفران، ويصفحون عنه، بعدما كانوا يطاردونه بالثأر، والإخضاع للقانون.

---

(١) كان «بن سنجلر» أستاذ الدراسات السينمائية في جامعة «ويسكونسن مادسون/ Wisconsin-Madison». انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama

(2) http://www.merriam-webster.com/dictionary/melodrama

(3) http://www.dictionary.com/browse/melodrama

(٤) انظر: «ترومبول، إريك.و- Trumbull, Eric.W»- ميلودراما القرن التاسع عشر- http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

(٥) انظر: د.رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتي الآن- ص ١٣٤.

(٦) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٧،٣٧٨.

٢/٢/٤* علي هذا النحو، فإن الإحكام القائمة علي جمود أنماط الشخصيات الميلودرامية، وانتفاء تحولها أو تغيرها أو تطورها، لا تعدو أن تكون أحكاما متعجلة ومبتسرة، وتغفل المادة التجريبية كما تتجاوز عن رؤية متماسكة ومتكاملة، تدمج التفاصيل التكنيكية بحيث يفسر بعضها بعضا. والراجح أن أنماط الشخصيات قبلما تكون مستقطبة بين محوري الخير والشر، فهي مستقطبة إلي أرضية دينية تبث فيها ألوانا من العاطفة الأخلاقية وتتحكم في انحيازها إلي هذا الحد أو ذاك، مما يؤدي إلي إمكانية أن تشع منها- بالتبعية- أو يصدر عنها الألوان نفسها، وإن بقيت جامدة ثابتة، ولكنه جمود وتماسك الألماس!، لأنها من قبل ومن بعد تفتقر إلي الوعي الذاتي والإرادة المستقلة. وفي هذه الأرضية يبدو الله قوة فاعلة مطلقة القدرة ولها آلياتها القاهرة في حنايا الكون والطبيعة، وبين البشر بالمصادفات المذهلة في توقيتها وأدواتها، وفي تحقيق الجزاء العادل سواء بالعقاب أو بالثواب، بعد التوبة وطلب الغفران. ومن ثمة، فالأرضية الدينية تكمن تحت كافة الأنماط لتزودها في أي لحظة باستراتيجية التحول أو الانقلاب علي نفسها، بما ينقلها من محور الأشرار والأبالسة إلي محور الأخيار والملائكة، وربما بين غمضة عين وانتباهتها!. ويؤكد «دي بيكسيركورت» حضور هذه الأرضية في وعيه صراحة، بقوله :«ألقيت بنفسي في مهنة المسرح الشائكة، بأفكار دينية صادرة عن العناية الإلهية ومشاعر أخلاقية»، ثم «لابد من الإحساس ومكافأة الفضيلة مكافأة عادلة، وعقاب الجريمة.

هـ. القاعدة الفكرية، ومبدأ العدالة الشعرية:

٥/١/١/أ* إن طرح «دي بيكسيركورت» للأرضية الدينية في تكوينه وأثرها في تناول شخصياته الميلودرامية باستراتيجية التحول، يشكل- في الحقيقة- منظورا فكريا، يمتد إلي غيره من رموز الكتابة، بحيث يمكن أن يكون عاما، وأدخل في سمات النوع المطردة. فالملاحظ أن هناك نوبات مفاجئة من الجنون، وتحولات غير معتادة في هوية الشخصيات، وأخرى تعود من الموت لتفشي أسرارا خفية علي نحو غير متوقع، بحيث بدت الشخصيات وكأنها خاضعة لأعراف غير منطقية. ولكن الأعراف التي تبدو غير منطقية، مثلها مثل فوق الطبيعية التي أتتها الجماليات القوطية، تسترد كل منطقيتها من منظور ديني، تتبدي فيه إرادة الله التي تشغل مساحة هائلة من الضمير الجمعي، وإن تكن غير مرئية،، فتقلب الأفئدة، وتنذر بشديد العقاب، علي نحو يشبِّع لحظة الندم والتوبة بدمع الخوف والرهبة، كما ترحم من الظلم وتؤتي القلوب الغليظة بالويل والثبور وعظائم الأمور. ولذا فأوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت المآسي التي يعانيها الفضلاء، ومهما كانت قوة الخبثاء الأشرار، نجد الفضيلة في الميلودراما تكافأ دائما، والرزيلة تعاقب دائما، وربما بدا هذا التوجه لمرضاة عامة الشعب، ومن جوانب ضعف النوع الفنية، ولكنه ينبع عامة من الأرضية الدينية. والواقع أن انتفاء الأرضية الدينية من أفق الوعي بالمعالجة الميلودرامية، يجعل التحولات المفاجئة في أنماط الشخصيات، ونوباتها الهستيرية في مواجهة المآزق، سخفا، وتصبح آليات تحقيق العدالة الشعرية عبثا لا يطاق: المصادفة، أشباح الموتى العائدة من القبور كما جاءت في الطراز القوطي، الظهور المباغت لمن يشيع الظن بأنهم ماتوا، والكوارث الطبيعية كالزلازل والبراكين والعواصف الرعدية. ولا غرو أن يستعيد الذهن من الذاكرة التاريخية أرضية إيمانية مماثلة تأسست عليها مسرحية «الخوارق- Miracle play» في العصور الوسطي، سواء تحققت فيها العدالة بمعجزة السيدة العذراء أو كرامة قديس.

٥/١/١/ب* ولكن قد يبدو افتعالا تأصيل القاعدة الفكرية التي استند إليها «دي بيكسيركورت» فيالمعالجة الميلودرامية، بالعودة إلي مسرحية الخوارق في العصور الوسطي، وحسبه أن يرجع مع غيره إلي الأسلاف المباشرين من كتاب الأنواع المخلقة في القرن الثامن عشر. فإذا كان استمد مبدأ مزج الأنواع من دراسة «مرسييه» وسواه من أولئك الأسلاف، فقد استمد منهم أيضا الرؤية الفكرية التي سوغت استراتيجية تحول أنماط الشخصيات، والعدالة الشعرية التي تكافئ الفضيلة وتعاقب الرزيلة، وكلهم وثيقو الصلة بالعقيدة الدينية ولا يمكن عزل أيٍّ منهما عنها. وقد استقرت هذه القاعدة في الأنواع السابقة ابتداء من «الملهاة العاطفية» أو الدامعة، رغم أن معاني المصطلح الدال عليها، قد تثير الريبة في صحة ترجمته إلي العربية علي هذا النحو. فالحقيقة أن الاصطلاح في الأدبيات الأوروبية: «Sentimental comedy» لا يقصد العاطفية بمعني «الهوى أو الوجد - Passion» ولا «الشعور أو الإحساس- Felling» ولا «الانفعال - Emotion»، ولكنه يعني الحس الأخلاقي اليقظ في الضمير الإنساني. والمصطلح من- ناحية ثانية- يتصل بتيار فلسفي ذي طبيعة دينية، اشتد عبر العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، ويدعي بتيار «الحساسية الأخلاقية - Sentimentalism»، الذي امتزج- في الوقت نفسه- في الحركة «التقوية- Pietism»، بمعني التقوى والورع. وكلاهما دعا- باختصار- إلي تنشيط الحس والحمية الدينية باتجاه التمسك بمكارم الأخلاق في مختلف العلاقات الإنسانية وفق ما تقتضيه من واجبات، إلي حدود الانفعالات الشديدة والاغتسال بدموع الندم، في حالة الشعور بالتورط- عفوا أو قصدا- في غواية الخطيئة. كما كانا الواجهة - من ناحية ثانية- التي تقدمت بها الطبقة البرجوازية، ولاسيما «المتطهرين- puritans» من البروتستانت، المشهد الاجتماعي، أمام أرستقراطية بدت منحلة.

٥/١/٢* وقد تجلي تيار الحساسية الأخلاقية، علي المستوي الفني سواء في الكتابة النقدية أو في الإبداع. فمن الناحية النقدية، أسفر عن مبدأ «العدالة الشعرية- Poetic Justice» الذي رسخه «توماس رايمر» في كتابه (مآسي العصر الأخير/١٦٧٨) بمعني مكافأة المحسن ومعاقبة المسيء وحاول تأصيله في (فن الشعر/ أرسطو)[1]. وربما بدا مبدأ «رايمر» رومانسيا أو مثاليا أكثر مما ينبغي، من منظور يفتقد الثقة في عدالة الحياة، وفق ما يحدث في أحوالها، ولكن من منظور ديني فهو يتجاوز المنطق ومجريات الحياة، ويصبح فاعلا ليؤسس التحول عن الشر والخطايا، بالتوبة والندم، ويفرض الإيمان بالعدالة الإلهية ووجوب الثقة فيها، مهما امتدت حبال الصبر بالأشرار. ومن الناحية الإبداعية، اقترن تيار الحساسية الأخلاقية بإزاحة «ملهاة السلوك- Comedy of manners»، وانتقاد ما تفشي فيها من تحلل أخلاقي تغرق فيه الطبقة الأرستقراطية، وفي الوقت نفسه بتأسيس القاعدة الفكرية للملهاة العاطفية. والجدير بالذكر أن هذه الملهاة- أيا ما كانت صحة ترجمة المصطلح الدال عليها- تكشفت أيضا عن الشخصيات باعتبارها أنماطا مستقطبة إما إلي الخير أو إلي الشر، كما تكشفت عن استراتيجية تحولها ولو بشكل فجائي، بآليتي التوبة والندم عن الخطايا مشبعتين بالدموع وطلب الغفران، وانطوت أيضا علي مبدأ العدالة الشعرية، حيث تنتصر للفضيلة وتكافئها، وتعاقب الرزيلة[2].

---

(١) راجع: د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة- م. س- ص٥٣.
(٢) راجع من كتابنا (الفضيلة الغائبة) - م. س- مبحثي «المناخ الثقافي ومشروع الحساسية»- من ص٣٨، و«الشخصيات واستراتيجية التحول»- من ص٥٩.

٥/٢/١/أ* في فرنسا- خلال الآونة نفسها التي صدر فيها كتاب «رايمر» في انجلترا- كانت السيدة «فرانسوز دي أوبنييه- Françoise d'Aubigné\1635-1719»، التي نسبت لاحقا لمقاطعة «Maintenon» التي وهبها لها الملك لويس الرابع عشر، تؤدي دورا بالغ الدلالة في سياق تيار الحساسية الأخلاقية وثيق الصلة بالعقيدة المسيحية، وذلك من خلال مكانتها في البلاط، رغم أنها لم تشغل فيه أي منصب رسمي، حتى بعد زواجها من الملك. فمما يذكر عنها أنها قضت شطرا من شبابها في دير، وكانت بروتستانتية متزمتة، ولكنها تحولت إلي الكاثوليكية، وبالحمية نفسها، ربما خشية التنكيل المنظم الذي كان يمارسه النظام ضد هذه الطائفة. وبعدما توفي زوجها الشاعر «سكارون»، الذي جعلها سيدة صالون أدبي، واتتها الفرصة لتكون مربية أبناء الملك من عشيقته مدام «مونتيسبان - Madame de Montespan»، علي نحو جعل الملك يجفل منها- في البدء- نتيجة ممارساتها الدينية الصارمة. ولكن ما لبث أن اصطفاها الملك وباتت من المقربين إليه بعديد من المناقشات في مجالات مختلفة: الدين، السياسة والاقتصاد، ومستشارته في مسائل هامة كثيرة الأمر الذي أثار غيرة أم الأطفال، حتى أزيحت من القصر، وماتت الملكة «ماريا تريزا-Marie Thérèse»، فتزوجها الملك في ١٦٨٤، بعدما أبت عليه أن تكون عشيقة[١].

٥/٢/١/ب* ورغم تشكيك بعض المؤرخين في أن «فرانسواز» تمنعت عن صفة عشيقة الملك، إلا أن واقعة الزواج ثابتة، وإن تمت بمراسيم علي نطاق ضيق مع خاصة الحضور، كما أنها من ناحية ثانية- وانطلاقا من تزمتها الديني نفسه- فرضت علي الملك أن يحظر إقامة حفلات الأوبرا أو الكوميديات، بل ويمتنع عن العشيقات اللائي يسري عن نفسه بهن، علي الأقل في فترة الصوم الكبير. وفي السياق نفسه يتردد ما كان لها من تأثير في إلغاء ألوان الاضطهاد المنظمة التي كانت موجهة ضد«الهوجنوت- Huguenots»، أي البروتستانت الفرنسيين. ومن قبل الزواج من الملك شرعت «فرانسواز» في تأسيس مدرسة- برعاية ملكية- لبنات العائلات النبيلة، التي أخني عليها الدهر، وأولتها اهتماما بالغا كمربية ومعلمة وأم. ومن الواضح أن جانبا من الدوافع إلي إنشاء هذه المدرسة بالسكن الملحق بها، كامن في عوامل التصدع الذي راح ينخر القاعدة الاقتصادية للطبقة الأرستقراطية، بما يستدعي تدخل القصر الملكي لتلافي آثارها. وعلي أية حال، امتد تأثير المدام «دي مانتينون» وأفكارها، إلي عديد من المسئولين المحلين وأهل الإحسان فأقاموا مدارس ابتدائية بالجوار تقبل البنات الفقيرات، وإلي بذور الحركة النسائية في صالونات باريس التي روجت مبدأ المساواة في التعليم بين الجنسين، ومساعدة بنات الطبقة الدنيا علي الفرار من ظروفهن والحيلولة دون احترافهن البغاء[٢].

(١) كان زواجا من نوع «Morganatic»، نظرا لفارق المكانة بينهما، فلا يسمح بموضع الملكة المعترف بها علانية: انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27 de Aubign,_Marquise_de_Maintenon

(٢) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27 de Aubign,_ Marquise_ de_Maintenon

٢/٢/٥/أ*والراجح أن ممارسة «دي مانتنون» الإصلاحية علي هذا النحو، كان لها تأثير امتد إلي مطالب جمعية النساء الجمهوريات الثورية ذات الاهتمام السياسي، التي تشكلت سنة ١٧٩٣، إبان فترة المد الثوري بنهاية القرن[١]، بما يعني أن أفكارها اقتضت قرنا علي الأقل كي تتخلص من أسرها في الطبقة الأرستقراطية وثقافة الإحسان، وتكتسب ثقلا سياسيا في الحركة بين الجماهير. ومن ثمة، ليس غريبا القول إن المدام «دي مانتينون»، رفعت علم التقشف والفضيلة في البلاط، وتبعها رجال البلاط والكتاب والفنانون، كما أنها زعمت أن الفضيلة قانون السماء الذي لا يتغير، ويحظى منها بكل رعاية. وإن هذه السيدة الصارمة الحت على أن الفضيلة بهذا الوصف لا بد أن تنتصر في كل عمل يظهر فيه ممثلون لها، في الشعر والرواية والمسرحية، وإن العالم كله خضع لتعاليم المدام، وأصبح من تقاليد الخلق الفني والمسرحي ضمنا، أن ينصر الفضيلة بكل وسيلة ولو مصطنعة، مهما بدا في هذا من غرابة وسخف[٢]. ولكن هذه الأقوال- من ناحية ثانية- تغفل وجود تيار الحساسية الأخلاقية الذي يتنفس في حضن الطبقة البرجوازية، التي جاءت منها «فرانسواز» ولم تقوده، وإن بدت شخصية استثنائية في البلاط استفادت من مكانتها، لنشره بين الأرستقراطية، التي بدت فاسدة حتى النخاع الملكي!.

٢/٢/٥/ب* ولكن يبدو أن فساد وانحلال الأرستقراطية، وفي سياق تتداعي معه بنية اقتصادها، وتواجه انحلالها في مرآة تيار الحساسية الأخلاقية الذي تستقوي به الطبقة الصاعدة من بين عامة الشعب، أكسب تيار الحساسية نفسه، طابع الصراع الطبقي. ففي هذا الإطار يبدو سائغا القول بأن العصر تبني قضية الفضيلة ورفع شعارها، علي أن تكون «الفضيلة ذات حسب ونسب، وفضيلة النبلاء وحدهم، وإذا ما ظهرت أعراض الفضيلة على أي إنسان وضيع المركز، ففتش جيدا في أصوله وأنسابه فستجد أنه نسل لرجل رفيع المقام، وإن جار عليه الدهر مؤقتا، فأخفي عنه وعنا أصله النبيل[٣]. وفي المقابل تظهر «المأساة العائلية» مستلهمة مادتها وشخصياتها من البرجوازية وحياتها المنزلية، بما يقال عن أثرها العميق في تقويم الأخلاق، وإنها انتقلت إلي الأدب الفرنسي بالترجمة عن الإنجليزية، فاستطاعت أن تستدر دموع الطبقة الراقية[٤].

٢/٢/٥/ت* وعلي هذا النحو، اندمج تيار الحساسية الأخلاقية، الذي زود الإبداع الدرامي بقاعدته الفكرية الإيمانية، في الصراع الطبقي طوال القرن الثامن عشر، بما أدي إلي تداول خطاب ذي طبيعة أيديولوجية يقوم علي الاستئثار بالفضائل، والحق في انتصارها، كقانون سماوي لا يتغير. ويبدو أن هذه الخطابات تزايدت لهجتها حدةً وتقاطعاً في النصف الثاني من القرن بعد أن أصدر «جان جاك روسو» كتاباته الداعية إلي الطبيعية والحالة البدائية ووضع المتوحش النبيل، لتجنب الشرور القرينة بانعدام المساواة، فجعل الفقراء والبسطاء وحدهم مستودع الفضيلة، وإن لم يمنعه هذا- وفق «الراعي»- من أن يزعم أن ملكا محبا لزوجته وأبنائه، هو أهل لأن يرمز للديموقراطية والحرية بحيث يحق لشعبه إذ ذاك أن يتمثلها فيه[٥].

(١) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27 de Aubign,_ Marquise_ de_Maintenon
(٢) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٤
(٣) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٤،٣٧٥.
(٤) انظر: د. عمر الدسوقي- المسرحية: نشأتها وتاريخها وتطورها- القاهرة- دار الفكر العربي- ط١٩٦٢/٣- ص١٣٤،٢٣٣
(٥) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧٥.

فقد أدي خطاب «روسو» بأبعاده المختلفة، إلي حالة استقطاب شديدة وقتذاك بين البرجوازية من ناحية، ومن ناحية ثانية الأرستقراطية ومن خلفها الملك، الذين تمسكوا- كما سبق أن رأينا- بكافة امتيازاتهم التاريخية القديمة في عناد بقدر ما حولوا ليبرالية «روسو» إلي شقشقة لسانية في البرلمان، وحولوا البدائية إلي منتجعات ترفيهية داخل نمط حياتهم المألوف بما ينطوي عليه من بذخ ومجون، يبوح بالفضائح لا بالفضائل!. ولا غرو أن تمتزج القاعدة الفكرية الإيمانية، مع الانتصار إلي فضيلة البدائية، بما يتفق معها من حكم سيارة أو مقولات أخلاقية دارجة، وأمثال شعبية، مما يتفتق عنه وعي العامة في النصوص.

و-الحبكة والأثر الجمالي:

٦/١/١/أ* الحبكة عامة، ذلك النسيج المعقد الذي تلتئم فيه المادة بمذاقها المحلي، الشخصيات بما تفعل، الأحداث، الزمان، المكان، العدالة الشعرية، وتتكشف القاعدة الفكرية. فهي صناعة شكل متماسك لتنظيم كل هذه العناصر في حيز من الزمان أو المكان أوكليهما معا، بأسلوب أو طريقة محددة لتحقيق وظيفة مبتغاة أو أثر في متلقي مفترض، عبر وسيط، وبالتبعية فإن تغيير المتلقي المفترض يؤدي إلي تغيير الأسلوب أو طريقة تنظيم العناصر، فيتغير الشكل. وهكذا فإننا بإزاء مجموعة من الأفكار مترابطة بعضها ببعض: الشكل المتماسك، العناصر، الأسلوب، الوظيفة أو الأثر، والمتلقي المفترض. ولذلك تكتسب «الحبكة- Plot» غالبا معني المؤامرة، التي تدبر بأقدار متفاوتة الإحكام أو التماسك، لتحقق هدفا بشكل غير مباشر في المتلقي، فيستسلم له، دون أن يعيه علي نحو مسبق، حتى لا يتأهب ضده بما يجهضه أو يعوقه!. والميلودراما أدركت وسائط عديدة أدبية وفنية وتكنولوجية: الرواية، الشعر، المسرح، السينما، الإذاعة، والتلفزيون، وفيها جميعا، تمتعت الحبكة بسمات معينة ترتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة المرجوة منها وبالمتلقي المفترض لها، وكان دائما الإنسان العادي متوسط، إن لم يكن عديم، التعليم والثقافة. ولما كانت غالبية الآراء قد اتفقت علي أن كتاب الميلودراما لم يعنوا برسم الشخصيات أو تطويرها، واعتبرتها أنماطا ثابتة وجاهزة التكوين، فقد اتفقت كذلك علي أنهم أولوا اهتماما بالتبعية للحبكة، أو منحوها أسبقية في الاهتمام، وقد تُعلِّل هذه بتلك.

٦/١/١/ب* فإذا لوحظ أن «دي بيكسيركورت» يبدي اهتماما بالعقدة والمواقف، أكثر من اهتمامه بتحليل الشخصيات، فالملاحظة تُعمّم علي الكتابة الميلودرامية، فيتركز الاهتمام علي تسلسل الحوادث والعناصر المتطورة في المسرحية، نتيجة لأن الشخصيات فيها لا تتغير نفسيا وأخلاقيا ، بل إن أسبقية الاهتمام بالحبكة عن الشخصيات، تصبح أحد سماتها الثلاثة بجانب أنها لافتة للانتباه بشدة أو تثير «الدهشة- Astonishment»، ومصممة لإثارة الانفعالات القوية. ولكن عصب الحبكة كامن في تسلسل الحوادث وتدفقها في حيز الزمان والمكان، ومن هذه الزاوية ينشأ نوعان من الحبكات: العضوية، والآلية. والحبكة العضوية يرتبط فيها كل موقف بما يسبقه ويؤدي لما يليه بالحتمية أو الرجحان، وبالتالي فهو نتيجة لما قبله وعلة لما بعده، وهذا- بإيجاز- معني أن تكون ثمة رابطة «سببية أو عليّة- Causality»، تضفي علي الحبكة صفة التماسك، وربما طابعا كلاسيكيا محمودا. أما الحبكة الآلية فتتجمع وتتوالي فيها الأحداث مفتقرة إلي العلاقة العلية بينها، غالبا، مما يضفي عليها طابع التفكك أو الاصطناع بدرجات متفاوتة، بين عمل وآخر.

٦/١/٢/أ* وتبدو الحبكة في الميلودراما أقرب إلي النوع الآلي، حتى في أحسن حالاتها في أعمال «يوجين اسكريب/١٧٩١- ١٨٦١»، التي تُوصف بأنها «مسرحية محكمة الصنع-well made plays»، أو مسبوكة بما يدعم تسلسل الحوادث من علاقات سببية، فقد بلغ فيها التأليف الدرامي- وفق «هوايتنج»- مصاف عمليات التجميع الآلي(١)، مما أدى به إلي دمغها بالافتعال- في موضع آخر- والاصطناع، ربما لأن الروابط الكامنة بين المواقف والأحداث لم تكن مقنعة بشكل كاف. ويرجع توصيف الحبكة بالآلية أو الاصطناع والافتعال، لأن المواقف والأحداث تتعاقب في خط الزمن دون ارتباط بدوافع الشخصيات ورغباتها وأهدافها التي من المفترض أنها تسعي لتحقيقها. ولكن هذا الحكم- جزئيا- يبدو غير صحيح، فالمؤلف يضع الشخصيات برغباتها ودوافعها، فقط في سياق مواقف مصنعة بدقة محسوبة. فيبدي- في تقديري- عناية بينة بترتيب عناصر المشهد في أماكن مفتوحة، ومناسبات يتعذر المعرفة التفصيلية بكل من يحضرها: مقهى، نادي اجتماعي، حانة، مصلى في كنيسة، حفل تنكري في بهو، احتفال بزفاف أو عيد ميلاد.. الخ، وهنا المفاجآت مبررة ولو نسبيا، وتبدو الصدفة مقبولة، والمقابلات المفاجئة بلا قصد أو انتظار، ممكنة. وربما كان هذا النوع من الاعتناء بالصنعة، أو سبك المفاجأة أو حساب توقيتها بدقة، فتبدو مبررة، ما يجعل الحبكة توصف - أو بالدقة توصم- بالتحبيك ، علي نحو يقلل من شأنها، ويسوغ حملات الوعي النقدي عليها، وعلي الميلودراما ككل.

٦/١/٢/ب* والواقع أن حملات النقاد علي الميلودراما- في هذا السياق- تنشأ من رؤية الشخصية بوصفها نمطا، بمفهوم سلبي، يفرغها من الإرادة الإنسانية والوعي الذاتي، والتوجه القصدي في أفعالها لأهدافها، فهذه المكونات ما يكفل- في الحقيقة- وجود اللبنات التي بين الأحداث والمواقف، بالعلاقات السببية. ولكن كاتب الميلودراما أكثر واقعية والتصاقا بالحياة ومجريات الأحداث فيها، من أولئك النقاد أنفسهم، الذين يرون الإرادة مصفاة يمكن أن تعزل عنهم كل ما يتعارض معها، كما انعزلوا بها علي مكاتبهم، ودفعتهم لرؤية العالم من خلف زجاج نافذة أو برج عاجي!. والحياة خارج غرفة المكتب أو البرج العاجي ما انفكت تطرح المفاجآت والمصادفات البحتة، واللقاءات المباغتة، والمآزق الحرجة التي لا يقصد إليها أي من أطرافها، والأخبار الهامة التي تصك الأذن بلا تدبير، كما أن الحياة داخل البيوت نفسها، تتفجر بألغام المناديل المهملة التي قد تكون محملة بذكري مثيرة يرجى إخفاؤها، وأعقاب السجائر المنسية في مطفأة بعلامة دالة، والأوراق المخفية في خزانة أو صندوق، يعبث به طفل أو خادمة تقوم بترتيب الأشياء!. كل أولئك مما يثقل الوجود البشري ويتحدى إرادة الإنسان ويمتحن قدرته علي التصرف، ويستفز مشاعره ويدفعها لأطرافها المتعارضة، من أقصي البهجة والفرح، لأقصي الكآبة والحزن. والكاتب الميلودرامي يتعلق بمثل هذا النوع من الوقائع الإستثنائية، وإن كانت محتملة في الحياة اليومية، ويضيف إليها أيضا معاناة الأمراض العصبية علي العلاج، والأوبئة التي قد تهدد حياة جماعة بأسرها، كما يتعلق بالكوارث الطبيعية: الزلازل، البراكين، العواصف المدمرة، الحرائق، إغراق السفن، حوادث الطرق..الخ. وفي السياق نفسه، احتشد خيال الميلودرامي بالقوي الغيبية التي اقتات عليها من الأدب القوطي، وأجواء العصور الوسطي: الجن، الشياطين، أرواح الموتى، معجزة العذراء وبركات القديسين، مما يضاعف الفزع والرعب، ولاسيما في الأماكن المهجورة، ويولد الانفعال الميلودرامي.

---

(١) هوايتنج، م. فراك- المدخل إلي الفنون المسرحية- ص٩٥.

١/٢/٦* لا شــك أن تعلــق كاتــب الميلودرامــا بالوقــائع «الاســتثنائية- extraordinary»، وإن كانت محتملة الوقوع أو «عرضية- Incidental»، ما دعا إلي القول بأن الميلودراما تميل إلي الإثارة والتشويق، فهنا وقائع تتعطل فيها الإرادة الإنسانية، ويمتنع دونها التفكير، ولا ينتفي أي منهما، بينما يطلق العنان للانفعال الحاد. وتتكشف الحبكة وكأنها آلة تتحرك تروسها، بما يثير الدهشة ويعلق الانتباه، ويخضع الإنسان لمشيئة الأقدار، فتتبلور باطراد قاعدة الفكر الإيمانية، علي نحو أقل أو أكثر وضوحا. ويوضح «بن سنجلر- Ben Singler»، في كتابه (الميلودراما والحداثة)، سمات الميلودراما الثلاثة، مع تأكيده سمة إثارة الانفعالات القوية في المتفرج، ولاسيما التأسي، بصفتها وليدة عناصر قارة في الحبكة ذاتها، فيشير إلي الخط السردي باعتباره غير كلاسيكي، وإلي نماذج مما يعتبر وقائع استثنائية كالمصادفة المتطرفة، والإله من الآلة، وعناصر «الإثارة- sensations» في الحدث بما ينطوي عليه من عنف وإثارة حادة للفزع أو الفرح. ويشير «وبستر- Webster»- في قاموسه- أيضا إلي الإثـارة فـي الأحـداث أو المواقـف، وفـي الانفعـالات القويـة التـي تعايشـها الشخصيات، فتبدو مبالغا فيها exaggerated emotions ويتناول القاموس البريطاني أيضا الصفات الثلاثة، مركزا علي الانفعال المفرط باعتباره، مع السلوك، «فوق درامي».

٢/١/٦/أ* وثمـة مـن يعتبـر الميلودرامـا «جنسـا ثانويـا- subgenre» مـن الدراما، ولكن يؤكد بدوره ما ينطوي عليه هذا الجنس من جمالية المبالغة، ويقرن صفتي الإدهاش وإثارة الانفعالات القوية بما في المادة أو خط السرد من محاور أو «رؤوس موضوعات- topics»، لا يتردد دون وصفها بالرومانسية، ومـن شـأنها مناشـدة انفعـال «السـواد الأعظـم مـن الجمهـور- common audience» ويؤكد في موضع آخر المعاني نفسها، فالمبالغة عملية متعمدة يقوي من خلالها المؤلفون خطوط القصة، بما يؤدي إلي شد خيوط قلب الجمهور. ويزيد الأمر وضوحا وتفصيلا بالإشارة إلي الموضوعات التي تجعل سلسلة الأحداث في الحبكة مثيرة للانفعالات القوية والدهشة، أو أنها لافتة للانتباه بشدة- فعلـي سـبيل المثـال- مأسـاة الحـب غيـر المتبـادل، الخسـارة أو الفقـدان، العاطفـة المتصاعدة، ومعاناة الفضلاء الصابرين، ولاسيما النساء اللائي تحاولن بلا جدوى أن تتغلبن علي ظروف مستحيلة. ويختم بأن غرضها أن تعزف علي مشاعر وانفعالات الجمهور.

٢/١/٦/ب* ولا نعدم في الأدبيات التي بين أيدينا، ما يشير صراحة إلي طبيعة الأحداث بوصفها «استثنائية أو فوق العادية- Extraordinary»، وإن رآها غيـر قابلـة للتصـديق، أو يشـير إليهـا باعتبارهـا تتميـز «بالمسـرحة المفرطـة- Extravagant theatricality»، وتتطلب أفعالا مادية تؤديها «شخصيات فـوق العاديـة- Over characterization». وتتـردد الصـفات نفسـها، وإن بتنويعة أخرى من الكلمات، حيث الإفراط أو المبالغة في تقوية خطوط القصة أو الحبكـة إلـي حـد أن تصـبح الأحـداث استثنائية، وغيـر قابلـة للتصـديق أحيانـا، وتصبح «درامية أكثر من اللازم أو بشكل مفرط- Hyper- dramatic story lines»، علي نحو من شأنه أيضا أن يثير انفعالات قوية. وإن تميزت من بين المشاعر والانفعالات القوية التي تستثار في المتفرج، عاطفة التأسي أو الحزن، فإذا هي مفرطة في البكائية «Over-the-top weepy»()، ولكن هذا التمييز لا ينفي- علي أية حال- الانفعالات والمشاعر المناقضة، ولا الدرجات المتفاوتة القوة من كليهما.

٦/٢/١/أ* إلا أن الحبكة الميلودرامية ليست مجرد حبكة «استفزازية- provocative»، مصممة لتحريك وإثارة مشاعر وانفعالات معينة في العاديين من الناس، سواء في الفضاء الدرامي وبين شخصياته، أو بين جمهور المتفرجين، فكل أنواع الدراما تؤدي وظيفة مماثلة. ولكنها على الدقة حبكة «إثارية- sensational»، وتلك الصفة التي تصر عليها غالبا الأدبيات الأوروبية تجعلها تجربة معرفية كاملة يتساند فيها الجسد والشعور والتفكير، فتتصل بمذهب «sensationalism» الذي يعد في الفلسفة- وفق أكسفورد- مصطلحا آخر «للظاهراتية- Phenomenalism». ومن ثمة، فالإثارة تتضمن المشاعر والمدركات التي تتولد عن حدوث شيء للجسد أو اتصاله به، بل والقدرة على إثارتها، كما أن الصفة تشير إلى مدركات وانطباعات «غير قابلة للتفسير أو التعليل - Inexplicable»[١]. وهكذا نجد أنفسنا بإزاء تجربة مشاهدة استثنائية، بالقياس لتجارب الأنواع الدرامية الأخرى، فتبدو كأنها تستفز الجسد أيضا وتحرك فيه رغبات لأفعال مادية، بمثل ما تثير وتهيج انفعالات ومشاعر إلى درجات تبدو هستيرية سواء بالفرح أو الحزن، وتؤدي- في الوقت نفسه- إلى ترسيخ أفكار أو انطباعات ذهنية، بلا تفكير واع وحسابات منطقية، بل وعصية على التعليل والتفسير. ولما كانت وسائل الإثارة تتفتح بالحدث على القوى الغيبية، لتصبح جزءا عن الوجود الإنساني، ينافس الإرادة والتفكير المنطقي الواعي، فإن الأفكار والانطباعات الوليدة تبدو كهبات من هذه القوى نفسها، أو اكتشافات وثيقة الصلة بالحدس- intuition». وعلى ذلك تعود الميلودراما لتوثق عبر سمات حبكتها، صلتها بالرومانسية، وبمبادئ «روسو» معا، كما ترسخ في كل الأحوال القاعدة الفكرية الإيمانية، التي تنتصر في النهاية للفضيلة. وذلك ما يفسر أن الصراع في الميلودراما مرسوم بوضوح بين الخير والشر[٢]، أو أنها تتضمن حكاية أخلاقية توضح المعركة بين الخير والشر، حيث ينتصر الخير وتتحقق الأخلاق أو العدالة في المجتمع[٣].

٦/٢/١/ب* ولا شك أن بلورة الصراع دائما على هذا النحو، بوصفه معركة بين الخير والشر، يؤدي إلى سمة أخرى في الحبكة باعتبارها ذات طبيعة «اختزالية- Reductive»، تقوم بتبسيط القضايا المعقدة، وتهميش الكثير من أبعادها أو تخفيضها إلى مستوى «الأضداد الثنائية- binary oppositions»، بمعنى أن تكون كل الأشياء وكل الأمور على كلا جانبي النظام، وليس بينهما أبدا. ومن أمثلة التعارض الثنائي: الرجال والنساء، الحب والكراهية أو الخير والشر، وكل جانب يعرِّف الآخر بمزية وجوده. وقد تبدى طابع الحبكة الاختزالي، في معالجة القضايا التي تناولها كتاب الميلودراما، فلم يقتصروا في المستوى الإنساني والعائلي، على معالجة الحب غير المتبادل والفجيعة في فقد الأعزاء أو خسارتهم، ومعاناة الفضلاء، وبخاصة النساء اللائي تعانين ظروفا لا مواتية. ولكنهم امتدوا إلى قضايا الفقراء في ظل التناقض الطبقي الحاد في المجتمع الرأسمالي، بما ينطوي عليه من ظلم واستغلال وإساءة استخدام السلطة، غير أن الملاحظ أنهم اكتفوا بوضع الموسرين وذوي الألقاب في خانة الأشرار، وقد يشيروا - من ناحية ثانية- إلى العلاقة بين سلوك الأفراد وظروفهم الاجتماعية، ولكنها الإشارة التي تظهر ضمنية[٤]

---

(١) انظر قاموس أكسفورد الإلكتروني : Concise oxford English dictionary (eleventh edition)

(2)http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

(3)http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

(٤) انظر: لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص١٤٠.

ربما لأن تركيز الانتباه علي هذه العلاقة، سيؤدي إلي تشتيته عن القاعدة الإيمانية التي دمجت أيضا تقلبات السوق في مفهوم القدر. والواضح أن الميلودراما تعي بجمالية الاختزال وتبسيط القضايا علي هذا النحو، جمهورها من العاديين، الذين يربكهم التعقيد والالتباس بما يتطلب الاتئاد وعمق التفكير والربط بين دقائق وتفاصيل الأفكار، والنفاذ بين الأضداد، كما أن أقصى أمانيها- من ناحية أخرى إصلاح المجتمع بإصلاح أخلاق أفراده، لا بتغييره.

٦/٢/٢/أ* ولوحظ في الحبكة الميلودرامية- علي ما فيها من اختزال وتبسيط ومبالغة في الاهتمام بالأحداث والأفعال الإثارية، التي تقتضي شخصيات بولغ أيضا في اختيارها كأنماط شائعة- أنها تتضمن بشكل تكراري يكاد يكون نمطيا بدوره أربعا من الشخصيات الرئيسية. فمن ناحية هناك البطل الذي يعد أخلاقيا، وسيما ورجوليا، يصغي لحدسه في نغمة طبيعية، أكثر مما يعمل عقله وتفكيره، وبينما يؤمن بالعدالة ويحترم القواعد الاجتماعية، قد لا يتبع منها الأقل أهمية [١]، وهذا ينسجم مع توصيفه بأنه خيّرٌ، كما أن اعتماده علي الحدس والنغمة الطبيعية ينسجم مع انتفاء حدة الذكاء أو المهارة عنه، مما يؤدي إلي انخداعه في خطط الشرير [٢]. ومن ناحية ثانية هناك البطلة الجميلة والشجاعة، الأخلاقية بدورها وإن تكن بريئة، بما يعني سذاجتها وانعدام خبرتها بأحوال الدنيا والناس، فتنزع إلي تصديق كل ما يقال لها، حتى تتورط وتصبح بحاجة إلي إنقاذ [٣]، ولذلك قد توصف أيضا بأنها «الفتاة غير المتزوجة- damsel» التي يضع الشرير عينا دائما عليها، إلي أن تصبح في ضائقة. ومن ناحية ثالثة، هناك الوغد«villain»، الذي يعد شريرا«evil»، وهذا النوع من الأشخاص مخادع غالبا، طماع، حقود وفاسد، وقد يكون مع ذلك غبيا أو «بليدا إلي حد البلاهة- idiotic»، بحيث يخدم أحيانا كترويح كوميدي، إن لم يكن بجواره «المتواطئ/ الشريك في جريمة- accomplice»، الذي يتميز بهذه الصفات ويؤدي هذه الوظيفة. ومن ناحية رابعة هناك الخادم المخلص الذي يساعد البطل في تعرية المعلومات المطلوبة عن الوغد، ولكنه لا يتميز بصفته غبيا. والخادمة التي قد تكون مغازلة، خفيفة الظل، ومخلصة للبطلة.

٦/٢/٢/ب* وعلي مستو آخر، أيا ما كان الفعل الرئيسي الذي ينتظم في الحبكة، فإنه يتخذ إيقاعا ثلاثيا، أوله «الاستثارة- provocation»، ثم «المعاناة- suffering»، وأخيرا القضاء وتحقيق «العدالة- Justice»، ففي الإيقاع الأول ثمة ما يستثير الوغد لإيذاء البطل أو البطلة، وبالأذى يمر البطلة والبطلة ومن إليهم من الشخصيات الخيّرة بألوان من الآلام والمعاناة واللوعة، وفي الإيقاع الثالث تتحقق العدالة، فينال الوغد جزاءه ويعاقب بما يستحقه ونجد من يعبر عن الإيقاع الأول بوصفه «تهديدا- threat»، والإيقاع الثاني بوصفه «هروبا- escaping» والثالث بوصفه «نهاية سعيدة- Happy end» وغالبا ما يتميز الإيقاع الأخير بالتدخل القدري الذي يضمن انتصار الخير علي الشر، كما تتبدى استراتيجية التحول أو الانقلاب في تكوين الأنماط بما يؤدي إلي تبدل حظوظها بين السعادة والشقاء، وأخيرا بما يسمي «فخ التصفيق- Claptrap»، حيث الخطبة التي يواجه فيها البطل الجمهور، بما يبلور المقولة الفكرية المبتغاة أو العبرة النهائية من العمل ككل، ويجبر المتفرج علي التصفيق

---

(1)http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

(2)http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

(3)http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html

١/٣/٦* ولكن أبطال وبطلات الميلودراما، بما ينطوون عليه من براءة أخلاقية، أو السذاجة لعدم الخبرة بأحوال الحياة والناس، ويعتمدون علي الحدس والنغمة الطبيعية في مشاعرهم وانفعالاتهم، دون أن تفسدهم قيم السوق الرأسمالي، لا يمكن أن يثيروا في المتفرج نوع المشاعر والانفعالات التي يثيرها أبطال المأساة. فالبطل المأسوي يتمتع بالمكانة الاجتماعية والتربية التي تجعله قويا قادرا علي احتمال الألم واجتياز المعاناة، وتحمل نصيبه من المسئولية عن أفعاله، وكل أولئك مما يثير في المتفرج مشاعر تبدأ بالإعجاب به، فالتوحد فيه، و«التعاطف- Sympathy» معه، بما يعني مشاركته وجدانيا تجربته الدرامية، مضافا إليها شعور «الخوف- fright» عليه و«الجزع- onyx» مما يلاقيه، و«الشفقة- pity»- في الوقت ذاته- علي النفس من المرور بمحنة مماثلة. أما أبطال الميلودراما في متاعبهم، فمثلهم كمثل المشاهدين، أناس لا حول لهم ولا قوة، وأعجز من أن يتحملوا أي مسئولية عمّ يحيق بهم، ولذا فهم أدعي إلي الرثاء - Pathetic، والشعور بالحزن و«الأسى-Grief» من أجلهم، إلي حد البكاء معهم والعويل عليهم أو «النواح- lamentation»، و«الندب - Bemoaning»، وتصيد الضحكات بقدر ما يمكن من الورطة، عسي تجدد الآمال في النجاة، ثم الإحساس بالابتهاج الصاخب- في النهاية لعدالة السماء التي انتصرت لفضائلهم. وهذه النهايات- وفق «سكاي»- تعكس تفاءل الطبقة العريضة من المواطنين، واعتقادهم الجازم أن البعد عن الأخطار قائم ومضمون، وأن الشجاعة والإقدام لابد أن يكسبا في نهاية الأمر الحظوظ السيئة [١]. إنه التفاؤل الذي يعتمد علي الثقة في «العناية الإلهية- Providence»، وأنهم- من قبل ومن بعد- قشة في مهب ريح الأقدار، أو- علي الدقة- تقلبات السوق الرأسمالي!.

٢/٣/٦* وقد حاول الأدباء ورجال المسرح في الحقبة المتأخرة من عصر الملكة فيكتوريا، وعهد خلفها الملك «إدوارد» أن يضفوا قدرا من الواقعية علي الأعمال الميلودرامية، فأفرطوا- وفق «بن سنجلر»- في العناية بالتفصيلات الدقيقة للمناظر والثياب والأدوات أو المهمات، وحاولوا تصوير الإنسان العادي بشكل واقعي، بحثا عن قابلية التصديق، ولكن ظلت الحبكة- مع ذلك- والأحداث تتمتع بسماتها الأصلية[٢]. فرغم أن أعمال «هنري آرثر جونز/ ١٨٥١- ١٩٢٩»، و«آرثر وينج بينروه/ ١٨٥٥- ١٩٣٤»، لفتت الأنظار إليها بميلها إلي أسلوب أقرب إلي الطبيعي، إلا أن سلوك الشخصيات فيها ظل محكوما بالتقاليد المسرحية المستمدة من المسرحية الفرنسية محكمة الصنع [٣]. والحقيقة أن القاعدة الفكرية للميلودراما كانت تتعرض لهزة عميقة علي أيدي الواقعية، إبداعا ونقدا، برؤاها المغايرة، فلم يعد يغن شيئا إصلاح الأخلاق عن تغيير المجتمع.

---

(١) جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ ج٢- ص٢٥٣
(٢) انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama
(٣) انظر: د.فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي للقارئ العربي- ص٧٤.

ك. فنية الكتابة والوعي باللغات غير الكلامية:

٧/١/١/أ* لقد تردد كثيرا في المادة البحثية التي بين أيدينا، الاستهانة بالنصوص التي قدمها كتاب الميلودراما، وطالما وصفت بالرداءة أو انعدام القيمة الأدبية، وقصور القدرة البلاغية، ورأينا أن «دي بيكسيركورت» تهكم علي الأعمال الدرامية التي يكشف فيها مؤلفوها عن طابع أدبي وقدرة بلاغية في سخاء، فيفيض بكليهما علي كل شخصياته ويمنحهم بلا تفرقة قدرته البلاغية وفصاحته الأدبية، فإذا بهم يبدون- في النهاية- كأنهم أصداء متنوعة لصوته!. ورأي أن هذا كله يتناقض مع مبدأ محاكاة الواقع والطبيعة، دونما حاجة إلي تصحيح أو تعديل بحيث يلتفت المؤلف إلي التفرقة بين لسان حال الشخصية: مشاعرها وأفكارها وطريقة تفكيرها واستجابتها للموقف الذي تعيشه، فيمكن التعبير عنها بما يناسبها من خصوصية أدبية، ولسان مقالها- من ناحية ثانية- الذي يمكنها أن تعبر به عن نفسها في الحياة الواقعية.

٧/١/١/ب* ويبدو أن كتاب الميلودراما جميعا، وليس «دي بيكسيركورت» وحده، استنوا قواعد في الكتابة تعتمد صراحة علي مبدأين متكاملين، بحيث يؤثر أحدهما علي الآخر في نهاية طريق الأداء الفني، بغض النظر عن أي رؤى نقدية محتملة. فمن ناحية، كان أسلوب الميلودراما نثري شعبي لا يسمو بعباراته عن مستوى الدهماء، فقد اختار الكتاب تجسيد كل شخصية في العمل الدرامي بلسان مقالها المفترض في حياتها اليومية، حيث لا طاقة لها علي أي لغة معدة سلفا وإلا بدت مفتعلة مثيرة للضحك وإن لم تكن كذلك أو تقصد إليه. وبالعكس، ربما تقطعت علي لسانها العبارات الدارجة، وبدت مبتورة ناقصة بشكل متكرر، تستحث من يسمعها أن يفهمها، ولا يثقل عليها مطالبا بالإيضاح. والحقيقة أن ثمة لغة أخرى غير الكلام تستعين بها الناس غالبا في الحياة اليومية، فيتواصلون كاملة: تلوين الصوت بالنبرة والإيقاع، بالإضافة إلي الأصوات الصماء مثل الهمهمة والغمغمة والتمتمة والصراخ والعويل، وألوان ودرجات الضحك والابتسام، إيماءة الوجه بتشكيل عضلاته ونظرة العين وأوضاع الشفتين، إشارة اليد والأصابع، حركة الأقدام والجزع، وعلاقة الانفعال بالجسم والأدوات والثياب والأشياء. والحق أن وعي مؤلف الميلودراما بلغات الجسد « body language»، كما تتجلي في الحياة اليومية، جعله يلجأ للمبدأ الثاني، حيث الإحالة إلي فني التمثيل وبخاصة الإيمائي، والإخراج، ولو في البدايات الأولى.

٧/١/٢/أ* لقد كان «دي بيكسيركوت» واعيا تماما، بأنه حين يزيح اللغة الأدبية من أدوات التعبير عن الشخصية والموقف، فمن الضروري أن يعي البدائل الممكنة تحت يديه، ولم تكن هذه البدائل إلا لغة المقال في الحياة اليومية مضفرة بفن الممثل والإخراج من ناحية، وبفن الموسيقي من ناحية ثانية. وبالتالي لم يكن يكتب للقارئ الذي يبحث عن اللذة الفنية في القراءة سواء أكان جالسا في مقعد أو راقدا علي فراشه قبلما يدركه النوم، ولكنه يكتب لأبناء من المهنة نفسها، كالممثلين والمخرجين، ومؤلفي الموسيقي. كان يكتب لمن يمكنهم أن يوقظوا ما تحت الإشارات الموجزة التي يضمنها النص، من معان خبيئة ومشاعر وانفعالات ممكنة، ثم يقدمونه بلغات غير كلامية: لغة الممثل والحركة والموسيقي والمؤثر الصوتي، فتبدو مرئية ومسموعة في فضاء المسرح أمام المتفرج في الصالة. ولا شك أن وعي «دي بيكسيركورت» بلغات المسرح غير الكلامية، جعله يؤصل فكرة التكامل بين المؤلف الدرامي والمخرج، علي أساس قاعدة الصدق الفني، فقد ردد في مقالاته أكثر من مرة فكرة أن الميلودراما تحتاج إلي ممثلين أكفاء، كي تحدث تأثيرها المرجو في المتفرج، ولكي تصل إلي الدرجة التي تشل بها المأساة، فلا بد لها من كتاب وممثلين.

٧/١/٢/ب* ولا غرو أن النظرة المتعجلة إلي نصوص الميلودراما، ما تسوغ القول بأن حبكتها مصممة للعزف علي انفعالات الجمهور علي حساب تطوير الشخصية، النص الثانوي، والفروق الدقيقة[١]، فهذه النظرة تغفل الإحالة إلي خشبة المسرح، حيث تتكامل فنون الأداء ويصبح «النص الثانوي-Subtext»- باعتباره إرشادات المنصة التي يكتبها المؤلف بين الأقواس، في تضاعيف الحوار، لتشير إلي طريقة أداء أو إحساس أو فعل مادي، أو تغيرات في المنظر- عالما مسموعا ومرئيا، أيقظة المخرج، وأيقظه الممثل. ومن سوء الفهم البالغ لفن الدراما ككل، تصور أن الحبكة بحد ذاتها يمكنها العزف علي مشاعر الجمهور، ما لم يكن هناك الممثل البارع الذي يمكنه ضم الجمهور نفسه في أحضان فنه، بأدواته المكتملة وتمكنه منها. ففي فني التمثيل والإخراج يتحقق النص الثانوي، كما تتميز الفروق الدقيقة بين الشخصيات: الثياب والأدوات، وتكنيك الأداء.

٧/٢/١/أ* في هذا السياق يبدو صاحبا (المرجع في فن المسرح) أوعي من كتبوا عن الميلودراما حين ألموا بعلاقة التكامل الوثيقة بين النص والعرض، بين المؤلف والمخرج بفريق فن التمثيل. فمن ناحية، أدركا أن «الكلمات لم تكن أكثر العناصر أهمية» كما أن «مخطوطات المسرحيات ليست أعمالا أدبية بارعة علي نحو معتنى به من حرفيين»، ولكنها من ناحية ثانية مخطوطات إخراج، «معدة للإنتاج». ولما كان هناك وعي كامن بالموسيقي كأحد اللغات غير الكلامية، التي يستعين بها المخرج في العرض المسرحي للتعبير عن المشاعر والانفعالات المتباينة، والأجواء الطبيعية، والمؤثرات الصوتية المختلفة، فقد استعاض بها المؤلف عن الكلمات والانفجار البلاغي وضمّنها وحدها بما يجب أن توحي به في «إرشادات المنصة- stage directions»، إلي جانب إرشادات دخول أو خروج أو اختباء الشخصيات. ولذلك يلاحظ أن الأهم من الكلام عند كاتب الميلودراما: «مزج الرؤى الدرامية بالموسيقي، والمعالجة العاطفية للمشاعر، والمشاهد المثيرة بسخاء» ولوحظ أن «مقدار ذخيرة الممثل من الإيماءات الميلودرامية أكثر من القدرات والمواهب البلاغية[٢]، فكان فارق الأداء اللغوي جوهريا بين الميلودرامي والرومانسي.

٧/٢/١/ب* إن أداء الرومانسيين اللغوي مال إلي الشعر بأدواته وإمكانياته البلاغية وقدراته علي الإفاضة والتدفق في بناء الصور والأخيلة متفاوتة التعقيد، ليعبر عن شعور شخصياته وانفعالاتها المتفجرة أحيانا كالألغام الموقوتة، فيستوفي الغاية، مثلما يعبر عن فرديته وذاته وعلاقته بالطبيعة كمصدر للإلهام، علي أجنحة الخيال. ولا يكاد ينسي الرومانسي أنه شاعر وأديب، حتى لو كتب للمسرح، فلا يقبل في أدائه اللغوي أي بدائل عن الشعرية والطابع «الغنائي-Lyrical»، فيمنحها لشخصياته جميعا في أي لحظة، مما يسوغ القول بأن الرومانسي يتخذ الشخصيات قناعا لعرض عناصر شخصيته ورح قضاياه، فكانت الدراما الرومانسية كقصائد الشعر الغنائية مجالا فسيحا لظهور مؤلفيها أمام الجمهور[٣]

(1)http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics-examples.html

(٢) لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص١٤٠.

(٣) انظر: د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- ص١٩٨.

.وعلـي أيـة حـال فـإن الشخصـيات تسترسـل فـي الـدراما الرومانسـية فـي «إفضـاء- unbosoming»، وأشكال من «التعرية أو المكاشفة الذاتية- self-revelations»، هي- في التحليل الأخير- انفجار ميلودرامي. وإن كتب مؤلفها نثرا، فنثره مسبوك الصنعة، يطارد أدق خلجات النفس وحنايا الشعور، وإن تفاوت في درجة امتثاله لشروط الأداء التمثيلي. أما كاتب الميلودراما، الذي ضحي عامدا بالقيمة الأدبية، فأوكل مهمة التعبير عن انفجار الشعور والانفعال إلي الممثل وفن الموسيقي، واعيا بإمكانياتها الهائلة، ولاسيما مع اوركسترا ضخم مكتمل الآلات. ولا نعدم فيما بين أيدينا من الأدبيات من يجمع ويفرق بين الرومانسية والميلودراما من حيث الأداء اللغوي، فيري الرومانسيين جسدوا انفعـالاتهم عبـر الفـن وعـانقوا الخيـال، الفرديـة، والطبيعـة كمصـدر للإلهـام والحدس، أما كتاب الميلودراما ففجروا الانفعالات باستخدام السطور المنطوقة، بالتنـاوب مـع المرافقـة الموسـيقية لعـرض معركـة الخيـر والشـر، متكاملـة مـع مؤثرات خاصة مثل: تحطيم القطار، سباق الخيل، والزلازل..الخ.

٢/٢/٧/أ* ولقد كانت التوليفة الميلودراميـة- أيـا كـان مصـدر مادتهـا وعلاقتـه بمفهوم المذاق المحلـي وتـأثيره علـي طـراز العمـارة، الأثـاث، الثيـاب، الماكيـاج، واختيار أدوات المعيشة والعمل- تتضمن مجموعات محددة من الشخصيات أو الأنمـاط، تـرتبط بثـالوث البطـل والبطلـة والوغـد، ولهـا سـمات ثابتـة ومطـردة أو متكررة. وفي المقابل، ظهرت فرق مسرحية «نمطية- Typical» في تكوينها، بحيث تضم من الممثلين الذين يجيدون علـي الأقل أداء المجموعة الأساسية من أنمـاط الشخصـيات وتجسيد أدوارهـا المتنوعـة، فـي المواقـف الممكـن أن توجـد فيها، داخل العمل، أيا كان مذاق مادته المحلية. ومن ثمة كـان التنظيم النموذجي للإنتاج، إما فرقا دائمة تؤدي عددا من المسرحيات كل موسم، حتي نهايـة القـرن التاسع عشر، أو فرقا مساهمة يؤلفها مجموعة من الممثلين تؤدي تنويعة واسعة من الأدوار فـي عديـد مـن المسـرحيات، وعـادة بمرتبـات ثابتـة، وأحيانـا تتجـول بعروضها فـي أنحـاء مختلفـة داخـل الـبلاد أو خارجهـا. وظهـر نجـوم فـي التمثيـل برعـوا فـي أداء أدوار معينـة، ولفتـوا إلـيهم الأنظـار فـي الفـرق الدائمـة وكـانوا عنصر جذب للجمهور، مما أدي إلي تغيير نظـام الإنتـاج، ليشـهد عرضـا واحـدا لفترة طويلة، قد تستغرق الموسم كله.

٢/٢/٧/ب* وعلي أية حال أفسح تنظيم الفرق علي هذا النحو المجـال لمـا يعتبر التخصص المهني الذي منح الممثل فرصة التركيز في النمط الذي يسند إليه بشكل متكرر، فيتأمله ويستكشف أبعاده وينميه من ثقافته وخبراته ويبث فيـه من روحه، ويخضع أدواته- في النهاية- لتجسيده. ولعل هذا ما يفسر القول بأن الفرق النمطية كان فيها ممثلون يوظفون خصيصا للقيام بـأدوار كالبطلـة، البطـل الوغد، البطريرك، الرجل أو المرأة الكوميدية، الرجل أو المرأة المسنة الطيبـة. ولمـا كـان أداء التمثيـل يتـداخل مـع مقطوعـة الموسـيقي والمـؤثرات الصـوتية، فـالراجح أن الممثلـين نمّـو فـي لحظـات صـمتهم، ذخيـرة مناسـبة للحظـة مـن الإشـارات والإيمـاءات والحركـات، أقـرب مـا تكـون لفـن «التمثيـل الإيمـائي- Pantomime»، ومثقلة بالدلالة لتتكامل مع عناصر المشهد، وتمنح- في الوقت نفسه- عنصر الموسيقي المسموع إيقاعا بصريا. ومن ثمة، تبدو اللحظة الدرامية المشـحونة بالانفعـالات «لوحـة- Tableau» مرئيـة ومسـموعة معـا، ويكتفـي المؤلف بالإشارة إلي مكوناتها ليدرك المخرج والممثلين ما علي كل منهم أن يفعله أثناء العرض.

ففي المشهد الختامي من عرض (سر الليدي أودلري - Lady Audlery's secret)، الذي قدم في ستينيات القرن التاسع عشر- كما أسلفنا حيث تموت السيدة فجأة، كان يكفي أن يكتب المعد: تسقط- تموت- تسمع موسيقي للشفقة- ويجثو علي جثتها «جورج تالبويز»- ينزل الستارليدرك المخرج وممثلوه ما ينبغي عليهم أن يفعلوه بالحركة والإشارة والإيماءة، ليتضافر التأثير البصري للمشهد مع تأثير الموسيقي. وإن كانت هذه التقنيات فاعلة، وإن يكن بدرجات متفاوتة الإتقان والجمال، في ستينيات القرن، فلا شك أنها كانت ماثلة وفاعلة بشكل أكبر، في بدايات القرن، مع الريادة التي عبدت الطريق، وتحملت رذالة النقد الكلاسيكي الخام وقتذاك!

٧/٣/١* ومن ثمة، فالراجح أن التمثيل الإيمائي كان جزءا لا يتجزأ عن فن التمثيل الميلودرامي عامة، ليملأ لحظات الصمت البينية، بأوضاع مرئية، ويعانق الموسيقي المرافقة، مما يفتح أفق تطويره- من ناحية ثانية- إلي أداء راقص بشكل أو بآخر. ولكن يبدو أن هناك ربط آلي ومتعسف بين سمات الحبكة الميلودرامية- من ناحية- بما تقتضيه من أحداث استثنائية مثيرة، وشخصيات نمطية وصفت أيضا بالمبالغ فيها، وفن التمثيل- من ناحية ثانية- فدمغ بدوره بالمبالغة والصخب! ولا يخلو هذا الربط من احتمالات خلط الميلودراما بالرومانسية، إذ يأتي هذا الحكم غالبا في سياق يتناقض معه بوضوح. فكانت المسارح الكبرى في لندن- مثلا- من الاتساع أو ترامي الأطراف، وكان الجمهور يشكو كثيرا من أنه لا يمكنه سماع الممثلين بوضوح، ولا يراهم إلا بمنظار مكبر، ومن المنطقي ألا يكون التمثيل في هذه الظروف «طبيعيا هادئا»، لاسيما وأن هذه المسارح كانت تحتكر أداء المسرحيات التي تعتمد علي الكلام. ولكن غير المنطقي أن يقال- في السياق نفسه- إن هذه الظروف أدت إلي «ذيوع الميلودراما، التي تعتمد علي كثرة من الأحداث العنيفة وقلة الحوار نسبيا، وكانت الحرفية تميل إلي الاعتماد علي التأثيرات المبالغ فيه» بينما الميلودراما- في السياق نفسه- تظهر علي مسارح صغيرة في ضواحي لندن، وكان أصحابها يتحايلون علي قانون الرقابة بتقديم أعمال تعتمد علي الموسيقي والغناء[1]، أي أنها تظهر حيث لا حاجة لأن يفتقر التمثيل إلي الطبيعية والهدوء، مع الاعتراف بقلة ما فيها من الحوار!.

٧/٣/٢/أ* يبدو الكلام عن التمثيل في الميلودراما، وكأنه توصيف لضرب من الجنون والهستريا، أو الصراخ، أو حالات انفلات عصبي، لا ينجو منها مشهد واحد!. ولكن إذا تغاضينا عن مكانتها الأدبية المتدنية، وندرة ما فيها من حوار، وعن تكنيك إخراج مطرد يستعيض بالموسيقي عن الكلمات، فإن شيئا من الهستيرية والهياج الانفعالي، لا يقتضيه سوي مشهد كارثة كالزلزال، أو احتراق مبني، أو غرق سفينة، وليست جميع مشاهد العمل كوارث من هذا القبيل، وهي أيضا لا تستغرق سوى لحظة علي خشبة المسرح، وتقترن بتأثير بصري مبهر!. وعلي أية حال، المبالغة الانفعالية في الأداء لا يتطلبها عمليا إلا مشهدي الذروة - كما سنري لاحقا- ومشهد فخ التصفيق الذي يتجه فيه البطل أو البطلة بالخطاب إلي الجمهور في المشهد الختامي!. ومع ذلك فإن البداية عند رائد مثل «دي بيكسيركورت» كانت تشدد علي صدق الممثل في أدائه وإيمانه بما يفعل أو يقول، والاحتكام في كل الأحوال إلي الواقع كما يعيشه الناس في الحياة اليومية. وقد ربط الدراما بالأداء التمثيلي وفن الإخراج ولم يعزلها عن أي منهم لتكتفي بنفسها بين دفتي كتاب للقراءة، بل وتمني لو آلت مسئولية العرض لرجل واحد، فيصبح المؤلف نفسه مخرجا لعمله، ومسيطرا علي كافة عناصر وأدوات العرض.

(١) انظر: د. فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي للقارئ العربي- ص٧٢،٧٣.

٢/٣/٧/ب*وقد واتت «دي بيكسيركورت»، الفرصة ليجمع بين المخرج والمؤلف، بعد مسرحيته الثالثة، وليمتلك علي مدار عمله كمية كبيرة من الثياب والمناظر والمهمات المسرحية، قدرت في سنة ١٨٣٥ بمبالغ طائلة، حينما احترق مسرح «الغبطة- La Gaîté»[1]. وفي مقدمة (كولينا/ ١٨٠٠)، يشير إلي هذه التجربة المبكرة التي جعلته رجل مسرح بكل ما في التوصيف من معني. فيرى أن المؤلف يجب أن يكون المخرج أيضا ليجعل كل العناصر تحت يديه ورعايته ومسئوليته وتفكيره الإبداعي، فيمكنه أن يحقق هدفه. وبالتبعية إن لم يكن المخرج، فعليه حضور التدريبات التي يجب أن تكون بجدية وانتظام، ويتعلم منها، ويكتسب الخبرة والمعرفة باللغات غير الكلامية ولاسيما الحركة المسرحية[2]، التي يمكنها أن تتلافى عيوب النص، أو ما يدعوه «الهرب من المشكلات والمواقف السلبية». ويوصي بمراعاة التمثيل كل الأمانة والصدق. وينتهي إلي أن التفكير الإبداعي علي المسرح لا بد أن يستند إلي ذوق رفيع، وقرارات مدروسة، وروح شفافة للفن، وقلب ورأي سليمين خاليين من الأمراض والعقد[3]. والواضح أن الرجل لم يغفل أنه يقود مجموعة من الفنانين، عليه أن يصغي لكل منهم ويشعره بأهميته وأهمية دوره، مهما كان ضئيلا، وإلا افتقر إلي الرأي السليم، وظهرت الأمراض النفسية والعقد، التي قد تطيح بتجانس العرض!.

٢/٣/٧/ت* ولكن بالإضافة إلي تأثير الموسيقي والمؤثرات الصوتية، لاسيما في مشاهد الكوارث الكبرى: الزلازل، البراكين، الحرائق، تهاوي القصور، العواصف، سقوط الكتل الثلجية، الفيضان وإغراق السفن، الطواحين المائية، تحطم القطارات..الخ، كان لابد من التأثير البصري بتحولات سريعة في المنظر. كان المنظر يعتمد علي الصور الزيتية المرسومة للقصور القوطية الغامضة، الكهوف العميقة، والأكواخ..الخ[4]. ولكن بجانب ذلك أمكن الفنيون- بالتزامن مع الثورة الفرنسية، في العقد الأخير من القرن الثامن عشر- أن يبنوا القصور علي المسرح من كتل خشبية متراصة فوق بعضها، كمكعبات الأطفال، حتى إذا جاء وقت الهجوم عليها وإشعال الحريق فيها، أدار النجارون مقابض خاصة متصلة بالصف الأرضي من هذه الكتل فإذا القصر يتهاوي أمام النظارة والنيران تضرم فيه، بينما تصيح الجموع بهتاف: الحرب علي أصحاب القصور[5]. ولاشك أن تقنيات مماثلة تم تطويرها، بما يتفق مع تأثير الخداع البصري طوال القرن، خاصة بتهيئة عمارة المسارح الجديدة لتنويعاتها المحتملة، مما يسوغ القول إن المسرح استفاد من تغيير فن العمارة، واهتم علي نحو متزايد بالخداع البصري في تصميم المنظر بآليات معقدة لخشبة المسرح[6]، مما يؤدي إلي عظيم الأثر علي المتفرجين.

(1)https://en.wikipedia.org/wiki/Ren-Charles_Guilbert_de_Pixcourt

(٢) التعبير المهني الدارج «ميزانسين- Misa en scene»، له أصول فرنسية ومعناه «يضع في مشهد»، واصطلاحا يعني صياغة المشهد ككل وربط عناصره ببعضها عبر حركة الممثلين، سواء في علاقتهم بعضهم ببعض، أو بالمكان أو بالأثاث والأدوات والمهمات المسرحية الأخرى. وهذا ما يقابل في الإنجليزية «staging»، أي كل ما يتعلق بالعمل علي المنصة.

(٣) انظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص٢٥١.

(٤) -وانظر: جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح/ج٢- ص٢٥٢

(٥) انظر: د. علي الراعي- مسرح الشعب- ص٣٧١.

(٦) لينارد، جون& لوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ص١٤٠،١٤١.

سادسا: «خمائر النكد- annoyance yeasts» ومراجعات ضرورية:

١. بين المأساة والميلودراما:

١/١/١ * يؤدي الماضي في الميلودراما دورا بارزا، مثلما هو شأنه في أي نوع آخر من الأنواع الدرامية. فالماضي الممتد خلف اللحظة الآنية، «هنا- الآن»، أيا كان حجمه والمساحة التي يشغلها في الزمن، يشكل تاريخ الشخصية ومجمل التفاعلات التي خاضتها في تفاعلاتها مع الآخرين، في عديد من المواقف. وبالتبعية فهو يصوغ وجدانها وتكوينها النفسي بانفعالاتها ومشاعرها، نحو هذا أو ذاك من الشخصيات الأخرى، أو مفردات الواقع أو الطبيعة المادية من حولها، مما يشكل منطق تفاعلها معه أو استجابتها له، سواء بشكل واع أو غير واع. ويصوغ الماضي- من ناحية ثانية- عمق اللحظة الآنية في الزمن، إن لم يصغ كثيرا من أبعادها الماثلة في الوعي، فربما كانت تنطوي على ما يستفز الذاكرة، ويستثيرها لاستعادة حلقة أو أكثر من حلقاته الكامنة، إن لم يكن بكليتها فببعض تفصيلاتها الهامة. وباستعادة الماضي يمكن إضاءة جوانب الشخصية المظلمة في لحظتها الحاضرة، بمثل ما تضاء جوانب المواقف الذي تعيشه، وتتجسد بفعلها فيه.

٢/١/١ * ومن المسلم به، أن «كاتب الدراما- dramatist» لا يبدأ عمله- أيا ما كان النوع الذي ينتمي إليه- من نقطة الصفر أو من الحلقة التي ولدت فيها أبطاله، علي الأقل، من بين شخصيات العمل. ولكن دائما ما يبدأه من حلقة متقدمة قليلا أو كثيرا علي حلقة الميلاد، في ترتيب حلقات أو فقرات «الحكاية- tale»، أو «القصة- story»، أو «الخرافة- fable»، في الزمن. وتختلف حلقة البداية التي يختارها كاتب الدراما في المتن السردي، من كاتب إلي كاتب، إذا اتفقوا علي معالجة المتن السردي نفسه، فلكل حلقة مغزاها ودورها في تشكيل الحدث الرئيسي. وفي كل الأحوال، لا بد وأن يكون ثمة ماضي قابل للاستعادة أو الانفجار في الحدث الرئيسي، ويسبق بالضرورة نقطة بدايته، التي يعني بها الكاتب. وفي فنية الكتابة الدرامية يشار إلي الحلقة التي يختار الكاتب أن يبدأ منها باعتبارها «نقطة الهجوم - Point of attack»، بينما يشار إلي الماضي الذي يسبقها بصفته «القصة الخلفية - back story»، التي يكشف عنها الكاتب تدريجيا في الحدث المباشر، بحسب احتياجاته، بما يضيئ جوانب الشخصية والموقف معا. والواقع أن نقطة الهجوم لا يختارها الكاتب الواعي، بشكل عشوائي أو بمزاجية مطلقة، ولكنها مشروطة بما قد تنطوي عليه من إمكانية أن تحمل الماضي في أحشائها، وتستدعي- في الوقت نفسه- أن يتكشف في أنحائها، كلما قطع الفعل فيها أشواطا إلي الأمام، وإلا فهي نقطة ميتة، أو ساكنة علي نحو ممل يثير الضجر!.

١/٢/١ * يغلب في الدراسات النظرية، أن تنبثق المقارنة بين الميلودراما و«المأساة- tragedy»، علي نحو ينتهي إلي اعتبار الميلودراما مأساة هابطة، أو بلدية أو «شعبية- Popular»، أو تتسق مع ذائقة الدهماء من الناس، وقليلي الثقافة ومنحطي الذوق. ولكن هذه التفرقة لا تشي دائما بنظرة طبقية، ولكن تعتمد أحيانا علي اختلاف بين التقنيات والرؤية الكامنة وراء أساليب معالجة المتن السردي ولا تشي بفروق في المتن السردي نفسه، إلا إذا اعتبرنا الفروق الطبقية بين الشخصيات فروقا ذات بال، فقد اعتاد كتاب المأساة أن يستقوا مادتهم من وسط الطبقة الأرستقراطية بملوكها وأمرائها ونبلائها وأشرافها، وتعد فيها الشخصيات ذات المكانة الاجتماعية الأدنى، شخصيات ثانوية أو مساعدة لا أكثر، كجنود أو ضباط أو خدم ووصيفات.

ولكن تأمل المتن السردي في كلي النوعين، بمعزل عن أسلوب المعالجة، والوسط الاجتماعي الذي تستمد منه الشخصيات، ولاسيما الرئيسة، ينتهي بسهولة إلي وجود تشابه، بل وتماثل، واضح بين هذه المتون. وبالتبعية يمكن أن تتحول المأساة إلي ميلودراما، كما فعل «توماس بودلر» بمآسي «شكسبير»، كما تتحول بالبساطة نفسها الميلودراما إلي مأساة، بتغيير الأساليب الفنية والتقنيات!.

١/٢/٢* ولا شك أن التماثل أو التشابه بين المتون السردية في كل من المأساة والميلودراما، يعود إلي ما يكمن في الماضي من «خمائر النكد- Annoyance yeasts»، باعتبارها أحداثا ووقائع قد تكون عارضة في حياة الشخصية، وغير مقصودة، ولكنها أفضت إلي «جريمة- Crime»، أو «مؤامرة- Conspiracy»، أو«خروج علي القانون- Offence» أو تعد علي «العرف السائد- Convention»، وما يقترن به من نسق قيم أخلاقية أو اجتماعية أو دينية. وقد أفلتت الشخصية- من ناحية ثانية- من دفع ثمن هذا الانتهاك لفترة من الزمن وربما استفادت منه في تعزيز وضعها الاجتماعي أو الاقتصادي أو كليهما معا. ولكن هذا الإفلات نفسه من ناحية ثالثة، ما يحيل الوقائع إلي خمائر تحت النضج والانفجار في ذاكرة الشخصية، وضميرها المرهق بها، وفي أفق حياتها، خمائر تزعجها أن تتذكرها أو تجد ما يذكرها بها، ويهددها بإفشاء أسرارها، ويضعها- في النهاية - تحت طائلة المحاسبة أو القانون، أو «الابتزاز- Blackmail»، مما يجردها من المكاسب التي نالتها بسببها. ولا عجب أن تحمل خمائر النكد، النذر التي تزعج الشخصية، وتنكد عليها، وتكدر نهر هنائها الذي ترتوي منه، وتفسد أجواء الصفاء التي يبدو أنها تعيش فيها. وبالتبعية إما أن هذه الخمائر في لحظة انفجارها واكتمال نضجها مع الزمن، تحول مصير الشخصية من السعادة إلي الشقاء كما في المأساة، أو تدفعها لالتماس الرحمة من السماء والعدل الإلهي بما ينقذها من الاتهام الظالم ويبرئ ساحتها، أو يمنحها فرصة التكفير عن خطأها كما في الميلودراما، مما يؤدي إلي تولد النهاية السعيدة!.

١/٣/١* وربما كان المتن السردي لأسطورة «أوديب» مثالا جديرا بالاعتبار بين المتون السردية التي يمكن معالجتها كمادة لمأساة، وكذلك ميلودراما. وظل هذا المتن يخضع للمعالجة المأساوية، لقرون عديدة منذ معالجاته علي أيدي كتاب الإغريق القدامي، انتهاءً بمعالجاته علي أيدي الكتاب المحدثين في القرن العشرين. ولكن في القرن الثامن عشر تعالت ضده بعض الأصوات النقدية، التي ترفضه جملة وتفصيلا، علي أساس حس أخلاقي وديني يعلي الذائقة البرجوازية، ويعزز في الوقت نفسه من شأن أبطالها من الناس العاديين، وذلك لأن محاورها الرئيسية تقوم علي جريمتي قتل الأب وانتهاك حرمة الرحم في الأم. وبالرغم من ذلك فإن تراث الدراما البرجوازية عبر هذا القرن نفسه، لم يخل من الجرائم العائلية البشعة، التي خاضت في الدم وكادت أحيانا تنتهك حرمة الرحم: قتل العم، قتل الأب والأم للابن الوحيد، عشق الأخ لأخته حتي كادا أن يتزوجا[١]. علي أية حال، فأسطورة «أوديب»، تقدم فهما نموذجيا، لما اعتبرناه بخمائر النكد التي تفضي إلي «الكارثة - distress» المأساوية، كما تفضي إلي نوعية مواقف الإثارة العنيفة في الميلودراما.

---

(١) راجع نظرية «المأساة العائلية» من كتابنا (الفضيلة الغائبة) - القاهرة دار جزيرة الورد- ٢٠١٦م

٢/٣/١* فمنذ الحلقات الأولى من أسطورة «أوديب» تتشكل جريمة التخلص من الابن بتواطؤ كل من الأب والأم معا عليه. فلأب «لايوس» الذي يتوق إلي أن يكون له ابن من زوجته «جوستا»، ليرث عرشه من بعده، ما أن يتلقى نبوءة أن ذريته فيها الابن الذي سيقتله ويتزوج من أمه، يغفل وزوجته كل ما يمكن أن يقال عن مشاعر الأبوة والأمومة، ويقرر التخلص من الابن الذي رزقا به، ويشدد الوثاق علي قدمه الغضة حتى تورمتا- فالمعني اللغوي لاسم «أوديب»: متورم القدمين - ثم يأمرا الخادم بحمله وقتله بعيدا عن المدينة إلي جبل «كثيرون». ولكن الخادم يشفق بالطفل، ويسلمه حيا إلي راعي أغنام «بوليب» ملك «كورنثيا»، الذي يتبناه مع زوجته «ميروبا» عوضا عن عقمها. وهذه الجريمة تتردد كثيرا في مختلف الطبقات الاجتماعية، وفي الميلودراما والدراما الرومانسية، ونجد في تنويعاتها أمثال هؤلاء الخدم والرعاة الطيبين، الذين ترتعد قلوبهم من فكرة قتل طفل، ونجد بديل جبل «كثيرون» في أبواب الكنائس والكاتدرائيات، مثلما تتردد البيئة الجديدة الحاضنة في أولئك الذين يلتقطون الطفل شفقة به فيربونه عوضا عن العقم أو ضما لإخوته غير الأشقاء، ويولون أبصارهم للسماء بالحمد والشكر، فهي التي ترزق الجميع بغير حساب!.

٣/٣/١* إلا أن الابن أو الابنة في المتون السردية التي تقبلت عقلية الميلودراما البرجوازية، أن يتخلص منه أبواه ولو علي كره منهما، كان غالبا «ابن حرام- Bustard»، جاء ثمرة علاقة غير شرعية تفجرت الشهوة فيها، واكتسبت بالمتعة الاستثنائية في أحضان الطبيعة، وحيث تخف وطأة القيم الأخلاقية والدينية علي النفوس والأذهان، ولو إلي حين. ولذلك يعد سليل الحرام ثمرة كريهة المذاق غالبا، سواء لأبيه أو لأمه، لأنه يذكر كليهما بلحظة الضعف التي تلاشت فيها إرادته دون كبح شهوته، فتورط في الخطيئة التي قد يكون لها ما بعدها من فضيحة تطيح بسمعته، وتهدد مكانته الاجتماعية. وهذه «الثيمة- Theme» قدمها «شكسبير» في (الملك لير) من خلال الحبكة الفرعية التي تضم «جلوستر» وابنيه: الشرعي «إدجار»، وغير الشرعي «إدموند» الذي يشعر بمرارة سوء معاملة أبيه له وتفرقته بينه وبين ابنه الشرعي، فيقرر التآمر والثأر من كليهما. وقد ترددت ثيمة «ابن الحرام» بعد ذلك في عديد من التنويعات في تاريخ الدراما، حتى أثمرت فرعا رئيسيا، سواء في الدراما الرومانسية أو الميلودراما، في القرن التاسع عشر، وأحيانا تحت عنوان مباشر مثل: الابن الطبيعي أو غير الشرعي «Natural or illegitimate son».

٢. المسافة الميلودرامية والأعوان.:

١/١/٢*والواقع أن أسطورة «أوديب» تقدم- علي مستوٍ آخر- تأسيسا واضحا لما ندعوه بالمسافة الميلودرامية، وهي مسافة في الزمن تتراوح بين خمسة عشر وعشرين عاما، ومسافة في المكان تتبدل فيها بيئة منشأ الشخصية وميلادها، وموضع الجريمة الأصلية، ببيئة التربية والاحتضان، وقد تكون مدينة أخرى، أو بلدا تحتاج إلي السفر والترحال. وعبر هذه المسافة المزدوجة تختمر الجريمة وتثمر نتائجها علي نحو ملموس وواضح، فيتشكل وعي زائف للشخصية بالهوية وبمن الأب ومن الأم وما وطنها. ويجتاز «أوديب» هذه المسافة الميلودرامية في «كورنثيا»، ويدلف إلي مرحلة الشباب، متخطيا الصبا والمراهقة مقتربا من حتمية التدشين إلي الرجولة: العمل والزواج، وهي المرحلة التي توجب عليه- أيا كانت الدوافع والأسباب المباشرة- التخلي عن البيئة الحاضنة في طريقه مجددا إلي بيئة المنشأ، ولو بالمصادفة البحتة. فيغادر مدينة «كورنثيا»

ولكن في مفترق الطرق تقع الحلقة التي يقتل فيها أباه ومن معه، في مشاجرة، بينما يفر منها أحد أتباع أبيه، الذي يتضح- ويا للمصادفة!- أنه التابع نفسه الذي كُلف بقتله وهو لم يزل رضيعا، بعدما يتعرف عليه من قدميه المتورمتين. ويترتب علي هذه الحلقة بالتبعية أن يخلو كرسي العرش في «ثيبة»، فيتقدم «أوديب» في طريقه، ويستطيع حل اللغز الذي يلقيه المسخ «أبو الهول» ويلتهم من يعجز دونه. وتبدو «ثيبة» وكأنها نظمت رهانا أو سباقا، إذ رصدت مكافأة الزواج من الملكة وشغل العرش الشاغر، لمن يخلصها من المسخ.. وهكذا يتزوج «أوديب» أمه بينما يطلب الخادم نفسه إعفاءه من الخدمة وقد أصبح شاهدا علي الجرائم الثلاثة. ومن ثمة تتشكل خمائر النكد المزدوجة: قتله أبيه وزواجه من أمه، في مرحلة التدشين التي تأسست علي وعيه الزائف باعتباره ابن الملك «بوليب» والملكة «ميروبا»، ووجد فيها عملا من ناحية، وزوجة من ناحية ثانية!.

٢/١/٢* والواقع أن المعالجات الدرامية لأسطورة «أوديب»، لا تركز غالبا علي الجريمة الأولي التي انفصل بها عن أبوية، مما شكل وعيه الزائف عن حقيقة نسبة في البيئة الحاضنة، بل تركز علي جرمي قتل الأب وزواج الأم، باعتبار كليهما خمائر النكد التي كمنت في حياته إبان مرحلة التدشين إلي الرجولة. ولذا تصطنع مسافة ميلودرامية أخرى، وإن كانت أحادية الجانب هذه المرة فتتعلق بالزمن فقط، فكان علي البطل أن ينتظر عشرين سنة في موقعه كملك وزوج، حتى أثمرت هذه المسافة طبيعة علاقته بمدينة «ثيبة» بصفته ملكا عادلا ومخلصا تأتلف من حوله القلوب، كما أثمرت علاقته الزوجية أبناءً أربع: «إيتوكليس»، «بولونيسيس»، «أنتيجون»، و«إيسمين، وكلهم في الطريق إلي التدشين بدورهم وخلافته في العرش، وأوشكت من ناحية ثالثة أن تختم الجرمين بخاتم النسيان علي الذاكرة. وحينئذ، وقع وباء الطاعون الذي أوشك أن يدمر كافة مظاهر الحياة في «ثيبة»، وتعين علي أوديب أن يشتبك معه لإنقاذ المدينة، ولكنه كان الحدث الذي نبش خمائر النكد، وكشف عن نضجها، ليفتح- في الوقت نفسه- الكارثة تحت قدميه، باعتباره مصدر «الدنس» الذي تولد عنه عقاب الآلهة بوباء الطاعون، وبعد جهود من التخبط والحيرة، يظهر راعي بوليب فجأة ويستدعي تابع لايوس، ليفضا أختام النسيان، علي نحو لا يخلو من طعم الصدمة المباغتة، مما يدفع «أوديب» إلي معاقبة نفسه بنفسه، وتحمل نتيجة أفعاله، بالرغم من جهله بطبيعتها.

١/٢/٢*إن أسطورة «أوديب» تطرح العديد من العناصر، التي ستعد من المقومات الأساسية في البنية الميلودرامية، علي نحو يتسم بالتنوع والتكرار. فهناك **أولا**: الشخصيات الثانوية التي غالبا ما تنتمي إلي الطبقة الدنيا: فلاحين، خدم، عمال، رعاة، صغار موظفين، وتسهم في صنع العقدة، وتشهد خمائر النكد، وربما تستحوذ علي علامات مميزة للفاعل الحقيقي، كما تسهم في حل العقدة بالكشف عن الأدوار التي يطمسها الزمن في الذاكرة. وهذه الشخصيات تتراوح بين الإنسانية أو الطيبة المفرطة التي تفيض بالشفقة والرحمة، ومن ناحية ثانية المكر والخبث والأنانية، والرغبة في انتهاز الفرص لتحقيق أي مكاسب ممكنة. وبالتالي فهي تندرج تحت التقسيم العام للشخصيات بين الخير والشر، كأنماط«types»، أو مختزنة ثابتة الملامح «stock characters»، علي نحو يجعل من الدراما- وفق تعبير «اريك»- كونا أخلاقيا مبسطا[1]، وقد يكون بينها الأبله خفيف الظل الذي يصلح لمرافقة البطل أو البطلة، ويعد مصدرا للفكاهة.

---

(١) انظر: الدكتور «إيريك. و. تروبول- Eric. W. Trumbull»: http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

ثانيا: سلسلة من المصادفات التي لا تنتهي، وتشكل الحلقات المحورية، لاسيما خمائر النكد: مصادفة لقاء الخادم بالراعي علي جبل «كثيرون»، ظهور الأب وحاشيته في مفترق الطرق، وظهور المسخ «أبي الهول» بما يلقيه من ألغاز وما يمثله من قوة تدمير طبيعية، تعيد تشكيل خريطة الوجود جملة. وتتنوع قوى التدمير الطبيعية في أشكال أخرى: الزلازل، والبراكين، واندلاع الحرائق، أو الفيضانات المغرقة، أو في ظهور الأوبئة المهلكة كالطاعون أو الكوليرا، وغير ذلك مما يضفي علي الفضاء الدرامي طابع «الإثارة-Sensationalism»، التي تتمزق دونها أنفاس المشاهدين من الرعب!.

٢/٢/٢* ولا شك أن المصادفة تشي من ورائها بأصابع القدر أو القوة الإلهية التي تتجاوز الإرادة الإنسانية من ناحية والعلاقات «السببية- Causality» من ناحية ثانية، مما يؤدي بالنتيجة إلي أن يتوقف العقل عن التفكير أو يسلم بعدم جدواه، بينما يفسح المجال كاملة للإثارة والتهيج الانفعالي. وإذا ما كانت المصادفة تؤدي إلي تهيئة الوجدان الديني لدي المتفرج علي هذا النحو، لينفتح علي القوى الميتافيزيقية غير المنظورة، فلا غرو أن مما يتوافق معها أن يتسع الفضاء الدرامي للنبوءة وألوان قراءة طالع، وظهور أشباح الموتى، بجانب شخصيات العرافين والدجالين ورجال الدين، أو الشخصيات التي تبدو علي حالة من التقوى والورع الديني، مما يجعلها تمثل صوت الدين أو «العناية الإلهية-Providence» في الكون الأخلاقي المبسط.

ثالثا، خمائر النكد التي تكمن في الماضي، وتتصل بالمسافة الميلودرامية المزدوجة: الزمان والمكان، حيث تبذل شخصياتها جهودا مستميتة للهرب منها وعدم تحمل المسئولية عن تداعياتها، والتماس الطرق الممكنة إلي نسيانها وتخفيف آثارها علي القلب والضمير، مما يعزز في الوقت نفسه مفهوم الكون الأخلاقي المبسط. وهنالك يتشكل وعي زائف ولاسيما بالهوية في مرحلة التدشين: العمل والزواج، وعلي أساسه، يتورط الأبطال في سلسلة من خطأ التقدير أو سوء الفهم، إبان الفعل الرئيسي، عن جهل بحقيقة ما جري في خمائر النكد، التي ربما يرتكبوا جريمتها بأنفسهم.

٣/٢/٢* **رابعا**: نوعية من الشخصيات البرجوازية غالبا، تتزين مثل نظيرتها التراجيدية بحس أخلاقي/ ديني مفرط، والحرص علي سمعتها الطيبة بين الناس بالالتزام بما تواضعوا عليه من أعراف وقيم وقوانين. ولكنها- من ناحية ثانية- تستهين بكل أولئك إذا ما تعارض مع طموحها إلي الثروة والمكانة والمتعة الحسية، فتنتهك الأعراف وتستهين بالقوانين، وتخلق عالمها السري الذي تخدر فيها ضميرها، ولا تطيق بالنتيجة تحمل مسئولية انتهاكاتها، وتميل إلي الاعتقاد بأنها تعرضت لنوع من الغواية، لم يكن فيها قوة لمقاومتها ولا طاقة لمغالبتها، مما شتت انتباهها وأطفأ وهج حسها الأخلاقي مؤقتا. وبهذه الازدواجية الأخلاقية بين الظاهر والباطن، المعلن والسري، قد تبدي هذه الشخصيات إذا ما فضح تناقضها استعدادا للندم وإعلان التوبة عن الانتهاك، ولطلب الغفران والتسامح معها، ملتمسة العذر من جهلها أو خطأها في تقدير النتائج. وهذه النوعية من الشخصيات تشكل غالبا جيل الآباء والأمهات، الذي تورط في جرائم خمائر النكد، ويمكن- علي مستوى البناء الدرامي- تفكيك ازدواجها الأخلاقي في أنماط متضادة من الأخيار والأوغاد وخلق علاقات بينها تسوغ حضورها الدائم والملاحاة بينها، بما ينشط الحس الأخلاقي، مثل: الصداقة، الجيرة، الأخوة أو أبناء العم. وعلي نحو مماثل يتشكل جيل الأبناء والبنات الذين غالبا ما يكونون الأبطال، فيتورطون في تداعيات خمائر النكد، وفق مقولة: إن الآباء يزرعون الحصرم، والأبناء يحصدون!.

٤/٢/٢ * **خامسا**: أن الصراع الدرامي الذي يتطور بمفارقة الجهل وخطأ التقدير أو سوء الفهم، ويعتمد علي الإيقاظ المفاجئ وربما العنيف، لخمائر النكد القابعة في الماضي، وربما تحت أختام النسيان، لتشتبك مع الحدث المباشر «هنا- الآن» عبر مشروعات الزواج والعمل، وتضفي عليها لونها ومذاقها. ويتخذ الإيقاظ أو «الاستفزاز- Provocation»، شكل المطاردة والتعقب، بقيادة الوغد وأعوانه، ويتطور بدوره في إطار من الصدفة والمواجهات المباغتة، والمحسوبة في الوقت نفسه، بدقة. وهذا النهج في التطوير، ما يصم الميلودراما بالافتعال والاصطناع ، أما كاتب المأساة- من منظور النقد الكلاسيكي- فيحيل المصادفات إلي القصة الخلفية ويحرص علي تطوير الحدث المباشر وفق قاعدة العلاقات السببية مما يرد الاعتبار للإرادة والعقل الإنسانيين. وبالرغم من ذلك، فهؤلاء النقاد يتجاهلون- عفوا أو عمداً- أن (أوديب ملكا) بكل ما تثيره من إعجاب علي مدار قرون، لم تخل من صدفة ظهور راعي «كورنثيا» ليدفع الحدث الدرامي للذروة [١]. وعلي أية حال، فالأنسجة الفنية في الميلودراما، تستمد طابعها الغالب من خمائر النكد الكامنة في القصة الخلفية، فإذا أمكن أن تنقسم إلي فروع أو أنماط، فبقدر ما يمكن أن تنقسم خمائر النكد نفسها إلي فروع وأنماط.

٣. خمائر النكد وفروع الميلودراما:

١/١/٣ * تتناول الميلودراما، مثلها مثل غيرها من أنماط السرد، تنويعة واسعة من الأهداف التي يسعى إليها البشر في ظل وجودهم علي الأرض، إما للإبقاء علي حياة الفرد: إشباع الاحتياجات الأساسية، ومن ثمة يتبدى «المال» هدفا، أو الإبقاء علي النوع وعلي سلامة العلاقات الاجتماعية مما يعني بالجنس وما يناط به من قيم وأعراف، أو الطموح إلي السلطة وترقية المكانة في النظام السياسي أو الإداري. غير أن خريطة الوجود في أي تجمع بشري داخل حيز من الزمان والمكان غالبا ما تسفر في ظل البنية الطبقية عن سؤال ندرة الموضوع في السوق، وفي الوقت نفسه زيادة الطلب علي الإشباع، فتتولد بالنتيجة وضعية التزاحم حول الموضوع والتنافس بين الأفراد عليه، لحيازته والاستئثار بمنافعه. ومن التزاحم والتنافس تولدت فكرة «المشروعية- Legality» التي تحدد جملة الطرق والأساليب المقبولة بين أبناء الجماعة للاستحواذ علي الموضوع، وتستدعي التقريظ علي الالتزام بها. وفي المقابل ثمة الطرق والأساليب المستهجنة التي تستدعي التأنيب أو اللوم والتوبيخ، بل والعقاب الذي يتصاعد إلي درجة الإعدام لاقترافها، مما يعزز الحس الأخلاقي بالمشروعية وبالنظام معا. ومن هنا ظهر مفهوم انتهاك القانون، ومخالفة العرف، والافتئات علي الوصايا الدينية: الاغتصاب أو الزنى أو المراوغة والخداع، السرقة والنهب والتعدي علي ملكية الغير، القتل، تغييب العقل وتأجيل الإرادة بالمخدرات والمسكرات!.

---

(١) في معالجة «سوفوكليس» الشهيرة، يظهر الراعي بغتة، في شكل رسول «كورينثا»، ويدعو «أوديب» إلي شغل منصب الملك «بوليب» بعد وفاته، وحين يتخوف «أوديب» من تحقق جزء النبوءة المتعلق بالزواج من الملكة «ميروبا» بوصفه أمه، يضطر الراعي إلي أن يكشف له حقيقة صلته بكورنثيا كلها، كما سبق أن رتبها بنفسه مع تابع الملك «لايوس».

٢/١/٣*ولكن هناك اتجاهات عديدة لتصنيف الأعمال الميلودرامية، منها ما يصنفها علي أساس مصادر مادتها، أو بتعبير آخر متونها السردية. فهذه تاريخية تولي وجهها شطر حقبة من التاريخ وتنهل من أحداثها، وتلك تكتفي من التاريخ بملامسه الخارجية من ثياب وأدوات وأنماط معيشة، وثالثة واقعية تنهل من الحاضر المعاش وجرائمه اليومية، التي يتواصل معها الكاتب علي نحو من الإنحاء، ويلم بأطرافها، وينفعل بها. واتجاه يقسم الميلودراما وفق طبيعة الأجواء، وعناصر الإثارة الرئيسية فيها، فيقسمها- كما يفعل «إريك»- إلي خمسة أنواع أو أنماط. فيشير إلي النوع الذي يستخدم الحيوانات ويعتمد علي المفهوم الرومانسي للطبيعة، ويسوده جو القصص «القوطية -Gothic» بما فيها من كهوف وادغال وأحراش، وقلاع وقصور ذات سراديب أو أبواب سرية، تنهل من آثار العمارة في العصور الوسطي، ويمتزج فيها البشر بقوى خارقة للطبيعة مثل الجن والأشباح وأرواح الموتى ومصاصي دماء، والكائنات «الممسوخة- grotesque» التي تجمع بين الأضداد والمبالغة، مما يسوغ أن يدرج النوع تحت اسم «الخيالية المفرطة- Extravaganza». وهناك نوع ثاني يدرج تحت اسم «الفروسية - Equestrian»، ويعتمد علي صراع الفرسان فوق الجياد بالمسدسات والبنادق حول المطاحن غالبا، وقد استخدم في أفلام رعاة البقر الأمريكية، بما تضمنته من صراع مع قبائل الهنود الحمر في بشائر الغرب الحديثة، وثمة نوع ثالث يطلق عليه اسم «الملاحة- Nautical»، ربما لأنه يدور في أجواء البحر والقرصنة، وكلا النوعين يتعرض لقيم البطولة والوطنية والجسارة أو الجرأة، ورعب الصراع والحرب. وثمة نوع رابع يدور حول الجنس والعشق، وربما سمي ميلودراما «الكلب أو الناب- Canine»، حيث تهيمن عليه العضة الجنسية، وفكرة «العشيقة- Lass»، وربما سمي بالدراما العائلية لأنه يعالج قضايا أخلاقية جادة مثل الزنى، فساد النسب، والبنوة غير الشرعية، والصراع بين الجنسين، وشرور القمار والسكر، وحظي بشعبية هائلة. وأخيرا نوع «الكوارث- Disasters»: الزلازل، البراكين، الفيضانات.. الخ ولكن هناك من يري أن هذه التصنيف، وما جرى مجراه، ما كان يعني شيئا سوي أسلوب في الدعاية لجأ إليه مدراء المسارح في عصر الملكة «فيكتوريا- Victoria» في انجلترا، خلال القرن التاسع عشر، ومنهم من كان يهملها جملة، ويكتفي- ببساطة- باسم «مسرحية».

١/٢/٣* ولكن هذا اللون من التقسيم، وإن اعتمد أساسا موضوعيا من مصدر المادة إلي الأجواء العامة، إلا أن هذا الأساس نفسه ظاهري وعرضي، ويمكن أن يؤدي إلي إدراج مسرحية واحدة تحت أكثر من تصنيف. فمما يذكر أن مسرحية (سوزان ذات العيون السوداء/Black-Eyed Susan)، التي قدمت في انجلترا ١٨٢٩، قامت علي حبكة جادة، وحبكات أخرى ثانوية هزلية،لتختبر قوة الخير والشر: البراءة والفساد، الفاقة والثروة. وتناولت قصة «بحار» عائد إلي إنجلترا من حروب نابليون، ليجد أن زوجته تتعرض لتعذيب عمها المحتال، والقبطان السكير لسفينته، ولما حاول أن ينقذ زوجته، انتهي إلي مجلس تأديب عسكري، لأنه تهجم علي ضابط كبير. ويقال إن المسرحية تمتدح وطنية البحار البريطاني وتنتقد قسوة قواعد البحرية وتصنف كملاحية[١]، إلا أن جو البحر والقرصنة والحرب الذي يشع من المكان كسفينة حربية، لا علاقة له بحدث الدراما نفسه، باعتباره دفاع الزوج عن شرف زوجته وسلامتها، بحيث لا يعدو جو العسكرية البحرية أن يكون مجرد قشرة خارجية لحدث- في جوهره- عائلي، وينتمي لنوع عضة الكلب الجنسية.

(١) = انظر: http://crossref-it.info/articles/517/Nineteenth-century-melodrama

ولما كانت الدراما أصلا فعل إنساني، في إطار مجتمع من العلاقات النوعية، في حيز زمني ومكاني محدد، فالأجدر أن يسقط أي تصنيف يعتمد علي ملامس المادة الخارجية، ليأخذ بعين الاعتبار «التوليفة- Compound» العميقة للعمل، بما فيها من رغبات للشخصيات وعقبات تعترض طريقهم، وما تتداعي إليه من مواقف، وتؤول إليه من مصائر.

٣/٢/٢* وفي تقديري، أن خمائر النكد الكامنة في ماضي الشخصيات وعلاقاتهم، تفرض نفسها علي أفعالهم الدرامية ودوافعهم وأهدافهم، والعقبات التي يتعين عليهم أن يتغلبوا عليها، وتفرض نفسها علي المزاج النفسي العام، علي نحو ربما أهم وأعمق من الأجواء التي تنشأ عن طبيعة المادة تاريخية كانت أو أسطورية أو واقعية، أو أجواء المكان في البر والبحر أو عوالم الخيال. ومن ثمة، يمكن تقسيم الميلودراما بحسب طبيعة خمائر النكد وما تنطوي عليه من جرائم ممكنة، فهناك:

أولا: الجريمة الجنسية: الزنى، الاغتصاب، والخيانة، التي يتفرع عليها عديد من التنويعات ويتولد عنها- في الوقت نفسه- نماذج علاقات واضحة، وأنماط شخصيات بأدوار متنوعة الأزياء والمواقف، وفق أي مادة وفي ظل أي أجواء. وهناك.

ثانيا: الجريمة الجنائية التي تعني بالسرقة أو القتل، أو كليهما معا إذا أدت عملية السرقة عن القتل لمن أوشك أن يكشفها ويفضح أسرارها.

و**ثالثا**: الجريمة المدنية التي تعني بالاستيلاء علي مستندات ووثائق، ولاسيما الملكية: عقار، أرض، مصنع..الخ، وإفسادها أو تزويرها بما يؤدي إلي نقل الملكية لمن لا يستحقها، أو وثائق لها علاقة بالنظام العام وتضر بأمنه ومصالحه العليا.

و**رابعا**: «الرهن- Hypothecate»، الذي يعني التفريط طواعية في حجة أو مستند أو شيء نفيس، في مقابل نيل وفرة مالية بشروط - في الوقت نفسه- محددة الأجل، لاسترداد المرهون، وإلا ضاع وانتقلت ملكيته للغير. ويتوافق هذا الفرع مع فكرة «الرهان- Betting»، أو «المقامرة- Gambling»، فلكل منها شروطه وقواعده.

أ-فرع عضة الكلب الجنسية:

- نمط المرأة الثنائي:

٣/أ/١/١* ربما كان أشهر وأهم أنواع أو فروع الميلودراما، ذلك الذي يرتبط بالعلاقات الجنسية، لأنها وثيقة الصلة بتكوين العائلة كخلية مجتمعية، وبإعادة إنتاجها، وباستمرار النوع، وقد ضمنت سلامتها ونظمتها الأعراف الاجتماعية والأديان من خلال الزواج، وقرنت بها عشرات القيم. ولذا فإن الجريمة الجنسية تفتح الباب لعديد من القضايا: الحب المستحيل من طرف واحد، الاغتصاب، الزني، الخيانة الزوجية، انتهاك المحارم، اللقطاء أو أبناء الحرام، شغلت الكتاب بمختلف أبعادها الممكنة، سواء قبل الميلودراما أو بعدها وستشغلهم إلي أن يرث الله الأرض بمن عليها. ولا غرو أن تتصل الجريمة الجنسية، بما يعد دراما عائلية أو اجتماعية، أو حتى دراما «كلبية- canine» - وفق «إريك»- علي نحو يوحي بدافع الشهوة الأعمي والحيواني من ناحية ونتائجها التي لا تخلو - من ناحية ثانية- من الجنون أو الهياج الانفعالي، أو الحنق إلي حد الانتقام، وغير ذلك

مما يمكن إدراجه تحت داء الكلب أو «السعار - Hydrophobia»، الذي يبلغ درجة يتعذر الشفاء منها!. والواقع أن ميلودراما عضة الكلب، تفرض مراجعة ما قيل بتبسيط شديد عن المرأة عامة، فرغم أن المرأة تهيمن عليه بصفتها الموضوع الذي يغرس فيه القلب أنيابه، إلا أنها تعطي تنويعة هائلة من الأدوار، تنبثق في كليتها من نمط نسائي ذي وجهين متقابلين، لكل منها سماته المشتركة تحت العديد من العناوين. وربما كان أحد الوجهين يبدأ بدور الضحية، التي قد تكون مغتصبة، ويتحول إلي «العشيقة- Lass»، و«الخدينة- Mistress» أو «المحظية- courtesan» التي قد تقوم مقام الزوجة في البيت أو القصر، وإن لم تكن كذلك. وينتهي الوجه نفسه إلي حالة من الشيوع، فتعيش علي كد جسدها بلا تمييز بين الرجال في صورة «البغي- Whore»، أو «العاهرة- prostitute or harlot»، و«الفاسقة - strumpet»، وكلما تقدم العمر بهذا الوجه من النمط وتدهور رواجه في سوق المتعة الحسية، تصبح المرأة ذات الماضي، سواء أقلعت بالتوبة أو استحالت إلي «قوادة - procurer»، ويمر بالزوجة الشبقة التي تخون زوجها بحثا عن متعتها!.

٣/أ/١/٢* وعلي مستو آخر، يتسم هذا الوجه - عادة - بالجمال الشكلي والأنوثة الطاغية، والقدرة علي إثارة الغريزة، والتعامل معها بما يشبعها ويكفيها، فتصبح أثيرة أو مفضلة بين الذكور، علي نحو يتعزز بذكائها ومرونتها النفسية، إذ تتخفف من وطأة مفهوم الشرف والعفة علي نحو يدمغها بالوقاحة واللامبالاة، وتجيد التكيف- في الوقت نفسه- مع الدروب السرية للإشباع. وينحدر هذا الوجه غالبا من أوساط اجتماعية فقيرة أو متواضعة، وقد يصيبها فيروس الطموح إلي تجاوز وضعها الطبقي بتوظيف قدراتها وإمكانياتها الجسدية في سوق المتعة، الذي يحتشد برافضي الزواج، أو المحبطين في حياتهم الزوجية. ومن ناحية ثانية، يكره هذا النمط الثقافة، وتثقل علي قلبه وعقله سيرتها ولغتها، وإن تمتع أحيانا بموهبة الغناء أو الرقص علي نحو ما، وربما كانت «مارجريت جوتيه أشهر النماذج من هذا القبيل.

٣/أ/١/٣* ولكن هذا الوجه نفسه يتولد أحيانا من أوساط اجتماعية أعلى، وربما أرستقراطية، بل ووثيقة الصلة بالأسرة الحاكمة، في صورة الزوجة الخائنة، التي انقادت إلي زيجة رغم إرادتها. وفي هذه الحالة يتمتع النمط بقدر من الثقافة السائدة في وسطه الاجتماعي ورهافة الحس والذوق، بينما تدفعه عضة الكلب الجنسية إلي البحث عن المتعة بحد ذاتها، فلا يقصد إلي تكوين الثروة بكد الجسد. وربما فلسف توجهه حين يعي نفسه، بمحاولة تحقيق الذات عبر التحرر من القيود وقوالب العلاقات الاجتماعية التي تفرض نفسها عليه، ولكنه لا يسفر عن فلسفته إلا في الدروب السرية. ويمكن أن نعتبر «الملكة مارجريت» وأختيها، «بلانش» و«جين» نماذج دالة علي وجه العهر المزاجي، كما صورهن «ألكسندر دمياس الأب/ ١٨٠٢- ١٨٧٠» في (برج نيل /١٨٣٢)، فقد اعتدن اصطياد شباب الفرسان الغرباء عن باريس، لتقضين معهم ليلة متعة، فتتخلصن منهم في نهر السين ليفاجأ الناس بجثثهم طافية في الصباح علي نحو شكّلَ ظاهرة. ونجد - في السياق نفسه- الأميرة «لوكريس بورجيا»، كما صورها «فيكتور هيجو» في عمله الذي عنونه باسمها، فقد أذعنت حتى لأخواتها الذين تنافسوا عليها إلي حد الاقتتال، فقتل سيزار أخاه «جان» الذي أودعها نطفة ابن!، وألقي بجثته في نهر «التيبر»، ليخلو له وجهها.

٣/أ/٤/١/١* ولكن الفضاء الدرامي وقد امتد فيه الوجه العاهر بين طبقاته الاجتماعية، لا يخلو من المرأة النقيض، التي تتمتع غالبا بالسمات الشكلية نفسها، ولكنه أدنى إلي التعفف الجنسي وأرعى لمؤسسة العائلة ومقتضياتها، وأميل إلي طاعة السلطة الأبوية، وحين تكبر تميل إلي ترديد المقولة الأخلاقية والدينية التي تدور حول مفهوم الواجب، وقد تكتسي بالرنين والخطابية. وهذه السمات - في كليتها - تصم المرأة بالجفاء والتزمت والجمود العاطفي، وتتجمل في شبابها بالخجل والحياء، أو البراءة- وفق ملاحظة «مينكن- Mencken»- والبساطة أو العجز عن الجدل والسفسطة[١]. وربما لاضطرار امرأته الدائم إلي كبح شعورها وإعلاء الواجب الذي يناط بها، يعنيها الزواج كإطار شرعي للعلاقة الجنسية ولا يعنيها كثيرا ممن تتزوج، أيا كان العذاب النفسي الذي تعاني منه، ولعل ذلك ما يجعلها لغما يمكن انفجاره في أي لحظة بالشكوى والنكد!. وعلي أية حال، يبدأ هذه الوجه من النمط بالحسناء البريئة التي يتزاحم حولها المتنافسون لزواجها، لتمر بدور الزوجة الشريفة، ثم دور الأم للأبناء، والبنات اللائي تعيد ضخهن في الدورة الاجتماعية نفسها عبر سوق الزواج. وقد تكون «مرسيدس»، في (الكونت دي مونتو كريستو) أدل التنويعات علي هذا الوجه وأم «سلينا» في (حكاية سر ومن المنطقي أن يتباين موقف الكتاب بين وجهي المرأة من هذا القبيل، فعلي حين كان يبدي «دوماس الابن» تعاطفا ملحوظا مع وجه العاهرة أو المحظية، فإن«إميل أوجييه» حمل عليه، ورآه شريرا غادرا، مثلما حمل علي الزوجة الخائنة، وتعاطف مع الزوج لا العاشق، بما يعني انتصاره الحاسم للمؤسسة الزوجية، أيا كانت المشاعر فيها.

٣/أ/٢/١* والواقع أننا بإزاء نمط نسائي واحد ذي وجهين، وليس نمطين متقابلين، فيمكن اعتباره «نمطا ثنائيا- Binary type» تولد في مجتمع الأبوية المهيمنة التي اعتقلت إرادة المرأة وجعلتها وعاءً للمتعة ومصدرا لزيادة الثروة، وحرمتها حق العمل المنتج، إلا في الفراش!. ولا يخلو من كليهما فضاء ميلودرامي، بحيث يتعذر- إلا مع التبسيط الشديد أن يتميزا بين حدي الخير والشر، الفضيلة والرزيلة. ولا تعدم التنويعات أن تنقلب الشخصية الواحدة بين الوجهين، وقد بدأت أشكال الدراما البرجوازية فعليا بنموذج «آماندا» في (حيلة الحب الأخيرة/١٦٩٦) تأليف «كولي سيبر»، إذ تتقلب بين وجهي «الزوجة العفيفة - العاهرة» لتلقن زوجها الخليع «لفلس- Loveless» درسا أخلاقيا يدعوه لإعادة النظر من خلال العاهرة إلي الزوجة، ليرى فيها ما يرضيه[٢]. وعلي نحو مماثل، تبدي «لوكريس» استعدادها إلي التحول عن الوجه الحقير البائس المتخم بالرذائل والذنب إلي الوجه الملائكي، بعد أن نهش قلبها الحب وأشعرها بمحنة الاحتضار التي رأت فيها ماضيها بعين المرارة والألم. ووراء هذا التحول رغبتها أن تحظى بشيء من التقدير والعطف في قلب من تحب، فتقول لتابعها «جوبيتا»: «لم يبق لي- في وقفة المحنة التي تحتضر فيها نفسي بين مرارة الألم- غير فكرة واحدة، وأمنية واحدة، ووسيلة واحدة، هي أن أستحق وأحظى قبلما تحين منيتي، ببعض المكانة، يا جوبيتا، وبشيء من عطف هذا القلب الأبي الطاهر وتقديره وفي هذا السياق يمكن تفهم البساطة الشديدة التي تتقلب بها شخصية «مارجريت جوتيه» في (غادة الكاميليا) بين الوجهين أيضا، قبل وبعد وأثناء علاقتها بالحبيب «أرمان دوفال»!.

---

(١) انظر: مينكن، هـ. ل- الميلودراما الفرنسية:
https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/

(٢) راجع نظرية «الملهاة العاطفية» في كتابنا (الفضيلة الغائبة) - القاهرة- دار جزيرة الورد- ٢٠١٦.

٣/أ/٢/٢*وعلي أية حال، إن لم يتقلب النموذج النسائي بين وجهي النمط الثنائي، ففضاء الدراما الرومانسية والميلودراما يفكك الوجهين بين شخصيتين، علي نحو ما نجد- علي سبيل المثال- في«ميلوود البغي الشرهة إلي المال - ماري المتدينة الشريفة» في (تاجر لندن/١٧٢٩) التي كتبها «جورج ليليو»[١]. وللعلاقة الوثيقة بين وجهي النمط، قد يخلق الكاتب صداقة بينهما علي نحو ما، وربما أنتج صلة رحم أو دم، فهما أختان أو ابنتا عم أو خال، وقدا ينسلخ أحدهما من رحم الآخر، كما انسلخت «صوفيا» الملائكية من رحم أمها اللعوب «السيدة وارين» في (الطريق إلي الهلاك/ ١٧٩٢) التي كتبها «توماس هولكروفت»[٢]. وتلقف «جورج برنارد شو» الفكرة البنيوية نفسها من تراث الميلودراما، وأعاد إنتاجها في العلاقة بين «فيفي» وأمها «السيدة وارين» سيدة الدعارة في (مهنة السيدة وارين/ ١٨٩٥)[٣]. ومن ثمة، لم يكن غريباً أن تبدأ بعض الأعمال بوضع النمط في صورة العفيفة الرقيقة التي تنخدع لسذاجتها فيمن تتصوره حبيبها، حتى يفقدها عذريتها، ولكن بتأثير عديد من الضغوط الاجتماعية التي تواجهها، تنقلب علي الوجه النقيض وقد كفرت بالحب والنقاء، معززة بالرغبة في الانتقام من الرجال، وليت أن يكون أولهم من خدعها ووثقت فيه!.

- **عضة الكلب: وصمة العهر وابن الحرام:**

٣/أ/٣/١* أيا كان وجه النمط النسائي الذي يتصدر جريمة عضة الكلب الجنسية، يمكن تخطيط خمائر النكد في هذا الفرع من الميلودراما، علي نحو نموذجي، ابتداء من محاولة تفريق العاشقين ولو بزيجة اضطرارية غير مرغوبة، أو بحادثة مضاجعة تستفزها الشهوة أو العاطفة المكتومة، ويتهيأ لها مناخ السرية، وربما في أحضان الطبيعة المنعشة أو حتى في الحظائر المشبعة برائحة الخيل!، أو بين كؤوس الخمر التي تنبثق معها النشوة التي تعطل العقل مؤقتا. ويترتب علي عضة الكلب أن تستحيل الزوجة إلي خائنة لزوج مخدوع، ومعرضة لمزيد من استنزاف شرفها أو مالها ومال زوجها أو كليهما معا، من العشيق الوغد!. وإن كانت الضحية فتاة تفقد عذريتها وقد تتلقي بذرة طفل في رحمها أيضا. وعلي أية حال، فمن العضة الجنسية تتولد أزمة بين طرفيها «الكلب - الضحية»، وتتسع لتستقطب إليها مواجهة المجتمع المحيط الذي يستيقظ في الوعي، ممثلا علي الأقل في أسرتيهما. والواقع أن التنويعات البنيوية الممكنة، بردود الأفعال التالية، تتحدد بتركيز الكاتب علي أي من طرفي الواقعة، وعالمه الأسري.

٣/أ/٣/٢* فالفاعل قد يكون في مرحلة الشباب الباكر ولم يكمل تعليمه بعد، ولا يمكنه الزواج، أو يتحمل مسئولية أسرة، وإن كان يشعر بإثمه ويود إنقاذ سمعة امرأته من الغمز واللمز والإساءة.وقد لا يمكنه أن يواجه أهله باختياره، أو أنه لاهٍ ويأبى تحمل عبء لحظة متعة عابرة، أو أنه فقد الثقة في الفتاة لأنها سلمته نفسها بمعزل عن أي أطر شرعية، فيأبى أن يمنحها شرف الزوجية!. وقد يكون زوجا ثريا، فيلزمها بمكانة العشيقة السرية، ويعرض عليها إما تعويضا دائما عن فعلته أو تعويض الدفعة الواحدة التي تغنيها عن الفقر

(١) راجع: ليليو، جورج- تاجر لندن- ت: علي أحمد محمود- القاهرة- وزارة الثقافة- المركز القومي للترجمة- ٢٠١١.
(٢) راجع: هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- ترجمة وتقديم: د. سيد الإمام- القاهرة- جزيرة الورد- ٢٠١٧.
(٣) راجع: شو، جورج برنارد- مهنة السيدة وارين- ترجمة: د. سيد الإمام- القاهرة- دار إيزيس- ٢٠١٧.

وقد يكون علي العكس مغامرا مع زوجة ثرية، يغريها بالجنس والحب ليستنزف ثروتها وثروة زوجها. وقد يمتلك الجرأة التي تدفعه إلي الزواج منها، ولكنه يضطر إلي الرحيل بها إلي بيئة مغايرة، ويغلق دونها باب السرية. وربما قتلها ودفنها في الحظيرة نفسها التي وطأها فيها، مثلما فعل «وليم كوردر- William Corder» مع «ماريا مارتن - Maria Marten» في (الحظيرة الحمراء)- ويقال إنها تعتمد علي حادثة واقعية - وهجر القرية في «سوفولك- Suffolk» إلي لندن، حيث يتزوج، بينما يراسل أهلها بأنها بخير وصحة جيدة [١].

٣/أ/٣/٣*وعلي أية حال، تتلقي المرأة، وهي غالبا في مرحلة التدشين إلي سوق الزواج، أول إهانة ووصمة عار، فيقتلها معنويا قبل ماديا الرجل الذي منحته نفسها وفرطت له في عفتها، مما يغيّر طبيعة المشاعر بينهما بشكل جذري. وتجد الفتاة البريئة نفسها، من ثمة، وحيدة سواء بإزاء مجتمع المنشأ أو البديل الذي ترحل إليه، وقد تخلي عنها غالبا العاشق النذل، و«الأب» الفعلي لما يستكن في رحمها، سواء أكان ابنا أو ابنه، وباتت - من ناحية ثانية- مدموغة بالعهر، أو الزوجة الخائنة، ووليدها مدموغا بوصمة «ابن الحرام- bastard وفي أعقاب عضة الكلب الجنسية، تنصرف الأزمة الأولية إلي المسافة الميلودرامية فيكتمل تكوين خمائر النكد، بانفصال الطرفين، «الكلب- الضحية»، أحدهما أو كليهما معا عن بيئة المنشأ إلي بيئة أخري، ولمدة تقليدية تتراوح بين الخمسة عشر والعشرين عاما، أي ما يكفي لاختمار نتائج العضة. فلا غرو أن تتغير في هذه المسافة الوجوه بنقش علامات الزمن، فيتعذر التعرف عليها بسهولة من الناس في المنشأ. وفي السياق نفسه، إذا ما كان هناك حمل، يولد الجنين الذي يستكن في الرحم، ويصبح شابا أو شابة في مقتبل العمر، ويحين الوقت ليدخل أيهما دورة التدشين في المجتمع عبر سوق العمل أو الزواج، أو كليهما معا.

٣/أ/٣/٤*وفي المسافة الميلودرامية المزدوجة، يرحل العاشق/ الأب لاستكمال تعليمه، وقد ينال أعلي الدرجات العلمية في نطاق تخصص معين، أو للعمل والبحث عن موارد الرزق، ويحقق من ورائها ثروة طائلة تتراكم عبر الزمن، وربما يرث في هذه الأثناء عن أبيه أو أمه أو عمه. وربما يتزوج من إحدى قريباته، أو من غيرها بما يأتيه بالثروة، والمكانة الاجتماعية المرموقة، وقد تسفر زيجته عن أبناء أو بنات!. وإجمالا يتبلور نموذج البرجوازي النذل، الذي يتحرك بدافع الطموح إلي الثروة والمكانة، ويحرص علي أن يزين حياته بالسمعة الطيبة بين الناس، ويعتبر الزواج مشروعا اقتصاديا بالدرجة الأولي، وإن كانت له - في الحقيقة- حياة سرية، يجمع فيها الثروة بمثل ما ينهل المتعة الحسية. فإذا احتفظ بفتاته كعشيقة، لا يلبث أن يتركها بمدينة أخري، أو يختم علي أبوابها بالسرية، أو يلفق قصة زائفة عن استمرار علاقته معها وعنايته بها.

---

(١) اعتمدت هذه المسرحية علي جريمة حقيقية جرت في إنجلترا سنة ١٨٢٧، وقيل إنها لم تكتشف إلا بعدما زعمت زوجة أبي «ماريا» إنها حلمت بالجريمة، مما أدي إلي التنقيب في الحظيرة حتي عثر علي جثتها. فطورد «كوردر» في لندن وأعيد إلي القرية حيث حوكم علانية وأدين، وشنق ودفن سنة ١٨٢٨، وشهد إعدامه حشود من الناس. تداول الممثلون الحادثة في مسارح مختلفة عبر عديد من النسخ، ولم يكن لها مؤلف، وحققت نجاحا شعبيا كبيرا. انظر: ميلودراما القرن التاسع عشر- http://crossref-it.info/articles/517/Nineteenth-century-melodrama

٣/أ/٣/٥*إننا في الحقيقة بإزاء ما يعتبر «وحدات- Motives»بنائية مختلفة يمكن الاختيار بينها، لإنتاج متون سردية متنوعة، توحي بأن هناك قصة جديدة، ومثلها الوحدات التي نجدها إذا تتبعنا مسار المرأة الضحية نحو تشكيل خمائر النكد، في المسافة الميلودرامية التي تقطعها. فهي في كل الأحوال تضطر إلي تغيير مكان إقامتها، وتلفق بنفسها خيوط القصة التي تبرر فقدها عذريتها أو حملها (وعادة هناك الزوج المتوفي)، أو خيانتها، وتشكل خيوط الوعي الزائف الذي يدخلها البيئة الحاضنة. ولا مفر في هذا السياق من مصادفات العسر الاقتصادي ومعاناة الخدمة في البيوت، أو الحياكة، أو التمريض، أو الأعمال الوضيعة في أحد المصانع، مع محاولات صد المغيرين عليها والطامعين فيها. ولما كنا بحاجة إلي ألوان الإثارة المتصاعدة، فلابد من تفجير ألغام الشر العنيفة تحت أقدامها: عصبة لصوص، تجار مخدرات، عوالم الدعارة بما يكتنفها من بلطجة وقوادين، مغامرة إبحار إلي مناطق ساحلية، عوالم السيرك وما إليها من ترويض الحيوانات والتعامل معها أو الارتزاق بها. ولاشك أن أيا من هذه المهن أو العوالم سيؤدي إلي تلوين الجو العام ويشحنه - في الوقت نفسه- بالإثارة والترفيه معا، ولكن المهم أن تتعرض المرأة لمعاناة متزايدة، تؤدي إلي إثارة عطف المتفرج عليها ولعل هذا ما دفع «ساردو» إلي توصية الكتاب الشبان بتعذيب النساء كجزء أساسي من بناء المسرحية الناجحة. والواقع أن المجتمع البرجوازي لم يمنح الفرصة - إبان ازدهار الميلودراما- لظهور المرأة المتعلمة قوية الإرادة التي يمكنها أن تبني مكانة مرموقة في سوق العمل، في مهن بعيدة عن الوضاعة والامتهان.

٣/أ/٣/٦* وعلي أية حال، فإن الفتاة الضحية في ظل هذا النوع غير المواتي من المصادفات، قد تضطر إلي التخلص من وليدها بوضعه علي باب كنيسة أو كاتدرائية أو عمارة سكنية، أو تكلف من يفعلها نيابة عنها، كما فعل «لاندري» بطفل سيدته «مارجريت» في (برج نيل)، وقد تكلف من يربيه دونها، ويبتعد به عمن يتربصون به، مثلما فعلت «لوكريس». وقد تفقده أثناء مطاردة عنيفة فيتوه عنها بين الأشقياء، أو تتجه إلي الدعارة فيزدهر وضعها المالي، وقد يصيبها مرض عضال لا قدرة علي الشفاء منه[١]. وفي كل الأحوال لن تعدم الفتاة- بجانب وجوه الشر التي تستنزفها أو تستغل ظروفها- وجها خيّرة تشفق عليها، أو تساندها، فتجد فيها الأب أو الأم أو الأخت أو الأخ البديل أو الصديق. وبذلك يظهر في العالم البديل من يربي الوليد حتى يكبر أو يتابع مسار حياته، بوصفه «المؤتمن- confidant» أو «المؤتمنة- confidante» علي الأسرار الحقيقية وصندوق الذكريات: رسائل، صور، وثائق، هدايا ذات دلالة خاصة كالسلاسل والخواتم الذهبية، محافظ بما فيها، أو ثياب معينة، وعلامات في الجسد، وغير ذلك مما يكشف هويتها أو هوية الطفل أو من تسبب في محنة حياتها!. وقد تبقي علي قيد الحياة وتربي وليدها بنفسها، وتصبح هي المؤتمنة، أو تموت بينما توصي المؤتمن علي ذكرياتها ووليدها، ليصبح صوتها في الحلقات السردية التالية، والخبير المثمن لمعدنها الحقيقي!. وقد يموت المؤتمن الأصلي فيوصي غيره بما سبق أن ائتمن عليه مما يؤدي إلي امتداده في آخرين وقد يكون في الطفل صندوق الذكريات أو العلامات التي تؤدي إلي التعرف عليه في شبابه، في حالة فقده أو الاضطرار إلي التفريط فيه. ولكن كما يمكن أن تتجمع وظائف المؤتمن في شخصية واحدة، يمكن أيضا أن تتوزع علي أكثر من شخصية.

---

(١) لعل أشهرة مريضة علي المسرح في القرن التاسع عشر هي (غادة الكاميليا) في رائعة الكسندر دوماس الابن.

٣/أ/١/٤* في تنويعة (الأب ليبونار التي كتبها الفرنسي «جان إيكار»، تتشكل رحلة المسافة الميلودرامية، من اتفاق العاشق الثري مع الفتاة الطموحة التي كانت تعمل خادمة له، علي الإيقاع بالفتي الطيب «ليبونار» الذي يعشقها، ليتزوجها، ويمكنها خداع الأب البديل عن افتقادها العذرية، وعن ولادتها المبكرة لابن الحرام. ويستيقظ ضمير الأب الفعلي علي فراش المرض والشيخوخة، فيقوم باستدعاء «ليبونار» ليكشف له الحقيقة قبلما تفيض روحه لبارئها، ويصبح صدر «ليبونار» نفسه بمثابة صندوق الذكريات لخمائر النكد، وفي الوقت نفسه البديل الطيب المؤتمن علي السر، والمتسامح مع الجريمة، فيقبل تربية «ابن الحرام» مع ابنته، ويمنحه وعيه الزائف بوصفه ابنه، ويحتمل عجرفة الأم ذات الماضي الملوث، بينما يجتاز- من ناحية أخرى- المسافة الميلودرامية، التي تنقله إلي الثراء وتغيير المكان وتعضيد المكانة الاجتماعية. وفي(برج نيل) تأتمن مارجريت تابعها «لاندري» علي التخلص من طفلها الذي أثمرت عنه علاقتها مع «بوريدان» الذي رفض أبوها القس تزويجها منه، لأنها مرشحة للزواج من الملك، وتوجه «لاندري» برسالة وثروة إلي عاشقها ليفر من البلاد لأن حياته معرضه للخطر. ولكن «لاندري» يضع الطفل أمام الكاتدرائية حيث يلتقطه أولاد الحلال، ليربونه ويعطونه اسمه «جولتي دولناي»، مع ابنهم «فيليب»، ولكن ظلت تطارده وصمة ابن الحرام. وبذلك يصبح «لاندي» بمثابة المؤتمن، بينما يكون «بوريدان» نفسه حامل صندوق الذكريات باحتفاظه برسالة «مارجريت»، وتعترف فيها بكل ما كان بينهما. ومن هنا، تتشكل المسافة الميلودرامية بوجود «بوريدان» في المنفي، إلي أن يكبر«جولتي»، ويجد طريقا بين حرس الملكة المقربين إليها، بل وعاشقا لها!، فيعود ويلتقي «فيلب» مصادفة في حانة.

٣/أ/٢/٤* ولكن ثمة غصن آخر يتفرع من عضة الكلب الجنسية، حينما تكون الفتاة المغتصبة زوجة، وربما أمّا لطفل أو طفلة، أو ابنة وأختا، وقد تكون عرضة للتنافس بين عاشقين.

وفي هذه الحالات عادة ما تبدي الضحية مقاومة عنيفة لمن يغتصبونها، أو يستدرجونها لما قد يسيء إليها، أو يسعون إلي الزواج منها وإبعادها عمن تحبه، مما يسفر عن جروح خطيرة في جسدها أو في سمعتها أو عن موتها، أو زواجها ممن لا تكاد تطيقه إذعانا للسلطة الأبوية. وفي كل أولئك نجد بريئا تلتف أدلة الاتهام علي عنقه، ويزج به للسجن، غالبا ما يكون زوجها دائم الخلاف والشجار معها والغيرة عليها ، أو جارها الطيب الذي اعتادت أن تأنس له ويخف إلي نجدتها، أو خطيبها وفي التنويعات العكسية قد تجد نفسها متورطة فيما يسيء إلي سمعتها، فتستدعي مثلا لزيارة صديقة مريضة، ولكن في بيت مشبوه، فيقبض عليها وتتعرض للمساءلة، الأمر الذي يؤدي إلي أن يلفظها زوجها إلي مصير معتم، علي نحو ما في (المدام إكس علي أية حال تتشكل المسافة الميلودرامية، فعلي حين يجد «الطفل» البيئة الحاضنة وعلاقات عائلية بديلة وقصة تشكل وعيه الزائف، أو تجد الخطيبة زوجا آخر ينقلها في المكان، فالمتهم البريء يقضي العقوبة في السجن، أو حياة الضياع، ويخرج منها وقد تغير حالة كلية، فلا يدفعه إلا الثأر ممن أفسدوا حياته وضيعوا عمره، أو شوهوا سمعته، وأغلقوا دونه أي أفق مشرق للمستقبل!.

- أسئلة الحبكة وآليات التطوير:

٣/أ/٥/١* لا غرو أن تبدأ الميلودراما مثلما تشير أمثلتها الأولي كما قدمها «دي بيكسيريكورت»، وفق البناء التراجيدي الموروث، من حيث انتهت المسافة الميلودرامية، وقد طوت تحتها خمائر النكد، وتقدمت رحلة عودة الشخصيات المنفية إلي الوطن أو بيئة المنشأ، وكبر الأطفال من ناحية ثانية، وتأهبوا إلي اقتحام سوق الزواج أو العمل، بما يؤدي إلي تداخل جديد بين الأسر المنفصلة، ثم بناء العقدة. والراجح أن الحبكة اعتمدت كثيرا في تطويرها علي المصادفات والظهور المفاجئ للشخصيات، علي نحو أرهص بكثافة التفكير القدري والإيمان بالعدالة الإلهية. وإذا كان «أوجين »أوجين سكريب/ ١٧٩١- ١٨٦١» حول الميلودراما إلي «مسرحية متقنة الصنع Well -made play»، فقد بذل جهدا في إطار ابتكار الحيل التي تجعل الصدفة والمقابلات المباغتة تبدو مبررة وتضخ حدثا مثيرا. ومن ناحية ثانية اعتمد عادة علي آلية «سوء الفهم- misunderstanding»، الذي يتكشف للجمهور مبكرا، ولكن لا يدركه الأبطال حتى المشهد الأخير، فتواجه الشخصيات سلسلة عقبات يمكن أن يتحول المخرج من كل منها إلي مشكلة أكبر. ورغم هذا الطابع الميكانيكي للحبكة الذي يؤسس علاقات «سببية- Causality»، قد تكون هشة أو مصطنعة في البناء، إلا أنه لم يستغن عن الصدفة أو المفاجأة البينة، مما يسوغ القول- في السياق نفسه- بأن حبكاته المتقنة تتسم بالالتواءات«twists» و«المنعطفات- turns» الذكية والمهارة، كما أن مشهد التسوية النهائي يتسم بالاكتشافات المباغتة بما يؤدي إلي خاتمة محملة بالإثارة(١).

٣/أ/٥/٢*ولكن ظلت العقبة الكأداء أمام كاتب الدراما، لاسيما في المسرحية الطويلة ذات الأربعة أو خمسة فصول، تتمثل في الفصل الأول، الذي ينبغي أن يقدم فيه الشخصيات ويوضح العلاقات الممكنة بينها، بما ينذر بانفجار خمائر النكد، وبدء التعقيد، فإما يمتلك الكاتب المهارة التي تجعله يشعر بالإيقاع ويتجنب الإطالة والترهل، وفي الوقت نفسه يستوفي متطلبات العقدة، أو يفتقر إلي هذه المهارة نفسها، ويغرق في التفصيلات التي يستدعيها من الحنايا والمنعطفات الجانبية علي نحو لا يخلو من إملال وضجر. ويبدو أن الكتاب في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين، افتقر بعضهم علي الأقل إلي مهارة الإحساس بالإيقاع ولاذوا- في الوقت نفسه- بالحيل للتخفيف من أثر المصادفة أو الظهور المفاجئ للشخصيات، بما يبديها مبررة أو ممكنة، إذ صاغوا المشاهد الافتتاحية في أماكن مفتوحة أو مناسبات تحتمل تدفقا متتابعا من أشخاص متباينة مثل الأندية وعلب الليل والحانات والمقاهي والحدائق والمتنزهات الأثرية.. أو حفلات عقد القران وما إليها. ويشير «مينكن» إلي هذه الحيلة بتداعياتها، بوصفها القاعدة التي تطرد في الميلودراما الفرنسية، وتجعل الفصل الأول طويلا يتمدد بحشو لا رحمة فيه إلي أبعاد سيمفونية، لمجرد أن يمهد لمشهد بناء العقدة، الذي يراه- من ناحية ثانية- ذا قوة كبيرة تبلغ العشرة آلاف حصان. وفي السياق نفسه يضرب أمثلة بمسرحيات (اللص- the thief/١٩٠٦)، (إسرائيل- Israel/ ١٩٠٨) للكاتب «هنري برنشتين»، و(المدام إكس- Madame X/ ١٩٠٨) للكاتب «الكسندر بيسون(٢)».

---

(1)https://en.wikipedia.org/wiki/EugAne_Scribe

(٢) انظر: مينكن، هـ. ل- الميلودراما الفرنسية https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/ «هنري ليون جوستاف- تشالرس برنستين-Henri-Léon-Gustave-Charles Bernstein / يونيو ١٨٧٦- نوفمبر ١٩٥٣». «هنري برنستين- Henry Bernstein/ ١٨٧٦- ١٩٥٣».

٣/أ/٥/٣*والواقع أن الصدفة لابد وأن تلعب دورا محوريا في الميلودراما، كي تجمع ثانية القوى التي سبق أن انفصلت زمنيا ومكانيا، وخيمت عليهم بالتبعية مفارقة «الجهل- المعرفة» بتكوين الوعي الزائف من ناحية، وخاتم النسيان الذي ربما أطبق علي الذاكرة من ناحية ثانية. وإذا أفلح الكاتب تكنيكيا في تقديم معرفة المتفرج علي معرفة الشخصيات بعضها بحقيقة بعض، فالمصادفة ستؤدي دورا بالغة الأهمية في «استثارة- sensation» عواطف المتفرج وتهيج انفعالاته، علي نحو يصل بها إلي حالة «التهدج- thrill»، وهذا الأمر ما لا مفر منه ليكتسب العمل- في الوقت نفسه- طابعه الميلودرامي. فالسجين البريء يبدو وقد أعيته الحيلة وجهوده المبذولة لتنسم أخبار أعدائه الذين اعتدوا علي شرفه أو سلبوا منه حبيبته، أو أخبار من ائتمنهم علي أسراره أو طفله، رغم أن أحدا منهم قد يكون نصب عينيه!، ويلتقي به عرضا في طريقه. ولكن المصادفة وحدها ما يدخله إلي عالم هؤلاء أو أولئك وتوجه إليه- في الوقت نفسه- ضربة دهشة قاسمة من المصائر التي انصرفوا إليها!، فتتعقد سبل شفاء غليله من أعدائه، وفرحة التقاء القلب بالأحبة، علي نحو لا يتخيله. فالأعداء تعلو مكانتهم الاجتماعية، ويشغلون المناصب الرفيعة، وربما انخرطوا في عالم السياسة فتحيطهم القصور والحراسة المدججة بالسلاح، وعلي مستو آخر، قد يبلغ الابن أو الابنة مكانة يستعصي هدمها بكشف هويته وماضيه له، فربما أصبح الضابط الذي عليه أن يتعقبه إذا اقترف مجددا ما يخالف القانون!، وربما انحدر - علي العكس- إلي عالم الجريمة أو الدعارة!.

٣/أ/٥/٤* وعلي نحو مماثل، تلعب الصدفة دورها في أن يجد الأطفال التائهين، ولاسيما أبناء أو بنات الحرام، أنفسهم في طريق أسرهم الحقيقية، أو أسر مماثلة، بينما يحكم علاقاتهم - بالطبع- مفارقة الوعي الزائف، بما يتولد عنه من سوء فهم أو خطأ في التقدير. ولا يكاد يختلف الأمر في التنويعات الممكنة إلا بما يختاره الكاتب من دوائر اهتمام، فإما أنه يركز علي أسرة الأب الفعلي، أو أسرة الأم الهاربة!، أو الأسرة البديلة.

وفي هذا السياق، يجد البطل نفسه وقد ارتبط بالعمل إما في دائرة عمل أو لهو أبيه، أو عمه أو عمته أو خاله أو خالته: سواء أكان جامعة، متجرا، مصنعا أو مستشفي، أو إدارة حكومية، كباريه، خمارة، مرتع سباق خيل، مأوي للعب القمار، وقد يكون العمل تكليفا بالسطو أو القتل أو تمهيدا لصفقة إجرامية!. وربما نجده صديق دراسة أو عمل لأخيه أو أخته غير الأشقاء، أو لأحد أبناء أو بنات عمه أو عمته أو خاله أو خالته، وربما تجمع هؤلاء بأولئك حادثة صدام عارضة بسيارة!، وتؤدي إلي التواصل والملاحاة بينهم. ومما يزيد الموقف تعقيدا أن يتورط البطل أو البطلة في علاقة غرام تتهدد بانتهاك المحارم، فالابنة تتورط في غرام مع أبيها الفعلي أو عمها أو أخيها غير الشقيق، إذ صادفت أيهم في دوائر اكتراثه وبهرته بجمالها وأنوثتها، أو بأدبها وأخلاقها الاستثنائية عمن حوله أو بما تثيره فيه من ذكريات قديمة، ختم عليها النسيان. والابن يتورط- في علاقة غرام بأخته غير الشقيقة أو عمته أو خالته الصغرى، أو حتى أمه التي افتقدها في طفولته، ومازلت تتمتع ببريق من الأنوثة أو الحنان الدافق الذي يحتاجه.

٣/أ/٥/٥* ولا يكاد يختلف الأمر في التنويعات التي تركز علي الأسر البديلة، حيث تلعب الصدفة دورا بارزا في جمع شمل الأسرة المشتتة، فالأب «فرانسيسكو» في (حكاية سر)، يجد نفسه شقيا بائسا يستحق الشفقة في أحضان الأسرة التي تربت بينها ابنته «سلينا»، بعدما تعثرت فيه الخادمة «فاميتا» مرتين: مرة منذ ثمانية سنوات بين الصخور، إذ كان داميا مقطوع اللسان وممزق الثياب ويبدو أنه مطارد بالأوغاد، فاستغاثت بالطحان «ميشيلي» لإنقاذه، ومرة وجدته شريدا منذ بضعة أيام- قبل أن يبدأ الحدث- فقادته إلي الأسرة ليتمس تحت جناحيها الأمان. فإذا أراد رب الأسرة في المشهد الافتتاحي أن يطرده ألحت مع «سلينا»! علي بقائه متعللة بأنها تشعر في عينه بإمارات النبالة، برغم بؤسه. ومن ناحية ثانية، بينما نمت مشاعر الحب بين سلينا و«ستيفانو»، ابن ربيبها، باعتباره ابن عمها، يظهر علي نحو مفاجئ عمها الحقيقي «رومالدي» بإرادة طلبها للزواج من ابنه. وهكذا. تتجمع الأسرة المشتتة في بيت الأسرة البديلة، وتتبدى بينها مشاعر خفية من الحب أو الكراهية والخوف غامضة وغير مفهومة[1]. ولكن- علي مستو آخر- قد تضع الصدفة البطل في مواجهة أبيه أو أمه، باعتبار أيّ منهما مجرمًا يتعين عليه أن يطارده ويقبض عليه أو يحقق معه ويوجه الاتهام إليه، كما في (المدام إكس[2]، وفي الصيغة العكسية يجد الأب نفسه في موقع القاضي علي ابنه المجرم في قاعة المحاكمة!.

- الأثر الميلودرامي وظاهرة الزيغ العاطفي:

٣/أ/٦/١* وعلي أية حال، واضح أن التنويعات الميلودرامية المختلفة التي تتولد من فرع عضة الكلب الجنسية، يتحكم في مساراتها ما تتمخض عنه خمائر النكد في القصة الخلفية من ناحية وما تنصرف إليه العلاقات في مسافة المفاصلة المزدوجة: الزمان والمكان، من ناحية ثانية. فهنا تولد مفارقة الجهل بحقيقة علاقة النسب، نتيجة الوعي الزائف الذي تكوّن في البيئة البديلة، كما أن هذا الجهل يعزز تأثير المصادفة، نفسيا وعصبيا علي المتفرج قبل البطل، في رحلة عودته إلي بيئة المنشأ، وتؤدي - من ناحية ثالثة- إلي سلسلة سوء الفهم وخطأ التقدير المتبادل، الذي يبني مواقف التوتر المتعاقبة في الفعل الدرامي المباشر، عبر مشروعي العمل أو الزواج، أو كليهما معا. ومن ثمة، فإن الصراع يندفع دائما إلي تهديد علاقات الدم أو الرحم العائلية، وخلق مواقف ومواجهات ذات طبيعة عاطفية استثنائية وغامضة، وقد توصف بالغرابة أو الإلتباس أحيانا، بين الأخوات والأخوة، الآباء والأمهات والأبناء، الأعمام والأخوال وأبناء الأخ والأخت.

---

(١) راجع الفصل الأول من النص المرفق.

(٢) في أحد التنويعات خرج الأب البريء من السجن لينتقم ممن اغتصبوا زوجته وقتلوه، وشهدوا عليه في المحاكمة زورا، ولكنه يجد ابنه في البيئة الحاضنة وبين يدي المؤتمن عليه قد تحول إلي= =ضابط وباسم زائف، بل ومكلف في الوقت نفسه بالقبض عليه لما يقترفه من جرائم ثأر. وفي (المدام إكس) يواجه الابن أمه «جاكلين- Jacqueline» من موقعه كوكيل نيابة متهمة بجريمة قتل، وقد التزمت الصمت، لأنها اقترفتها ضد المجرم الذي أراد الإساءة إليه بما آل إليه حالها من فقر مدقع وتشرد، وابتزازه وابتزاز أبيه وزجها السابق بسببها.

٣/أ/٦/٢* وربما انصرفت المواجهات العائلية العاصفة إلي التهديد بالقتل أو الاعتداء علي المال، أو انتهاك المحارم، أو- علي الدقة- إعادة إنتاج عضة الكلب نفسها مجددا. ولعل هذه المواقف ما دعا «ميكن» إلي وصف الميلودراما بأعمال «الصدمات- Shocks» و«التهدج- Thrill»، مثلما تسوغ قوله بأنها تتضمن خطبا ملتهبة وألوان من «المناجاة الذاتية - Soliloquies» المؤثرة، إلي جانب الوثبات المرحة التي تستدعي الممثل الهزلي[١]. ولا شك أن روح الميلودراما تمثلها أمثال هذه المواقف بما تنطوي عليه من مشاعر ملتبسة، فتنبثق عنها حاجة الشخصيات المأزومة إلي «التفريج النفسي- abreaction» عن انفعالاتها المكبوتة ومشاعرها الملتبسة، واختناقاتها المبكية في شكل انفجار صاخب وهائج، لا يخلو من رنين خطابي. والراجح أن بعض كتاب الميلودراما المتأخرين، تعلموا بناء المناجاة الذاتية متفاوتة الطول، بديلا عن الاستعانة التقليدية بالموسيقي، بين جمل حوارية قصيرة، إما تأثرا بالرومانسيين، أو لأن هناك ممثل أو ممثلة من النجوم الذين يمكنهم الاضطلاع بها، دون أن يضجر بهم المتفرجون. ومن ناحية ثانية ربما شعر المؤلفون بأن المتفرج بحاجة إلي التفريج عن انفعالاته المماثلة، والاتزان النفسي أثناء المشاهدة، فأكدوا تكنيك «الترويح الكوميدي- Comic relief» الذي ابتدعه «شكسبير في المأساة، بما استدعي المهرج، أو البهلول، كما استعاره «دي بيكسيركورت» في توصيته بشخصية الأبله.

٣/أ/٧/١*والملاحظ أن الجهل المبني علي وعي الأبطال الزائف بين العلاقات العائلية «الحقيقية-البديلة» يؤدي إلي ظاهرة بالغة الأهمية في تقنين شعبية فرع عضة الكلب الجنسية من الميلودراما ألا وهي ظاهرة «الزيغ أو الانحراف العاطفي- Sentimental refraction». ففي هذه الظاهرة تسري العاطفة في مسار خاطئ، كما ينكسر شعاع الضوء في عبوره بين وسطين!، وبالتبعية فإن الأبطال يتورطون في حب من ينبغي أن يكرهوه، وبشدة، والإقبال علي من ينبغي أن يأنفوا منه، ويفتقرون إلي التمييز بين ألوان الحب: حب الأبوة، الأمومة، الأخوة، صلات الدم والرحم، وما تقتضيه من قيم وأعراف، وبين ألوان العشق الذي يفضي إلي الزواج أو إشباع الغريزة الجنسية، ويجد أيٌّ منهم نفسه موزعا «مشتت الذهن- distracted» لا يكاد يدري عن حقيقة مشاعره شيئا. وبالتبعية فالمتفرج يواجه علي المسرح كونا مختلا سواء أخلاقيا أو اجتماعيا، يهدد الصور المثلي لعالم العائلة الذي نشأ فيه وتربي عليه، وأصل أفكاره في ذهنه وخياله وقلبه. وغالبا ترسخ صورة العائلة مقترنة بمفهوم العاطفة «الغريزية- Instinctive» التي تتصل بالفطرة، وتبناها العديد من فلاسفة الأخلاق، منذ بدايات القرن الثامن عشر، علي نحو يبني معرفة «الحدس- Intuition».

(١) انظر: ميكن، هـ. ل- الميلودراما الفرنسية https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/ «هنري ليون جوستاف- تشالرس برنستين-Henri-Léon-Gustave-Charles Bernstein / يونيو ١٨٧٦- نوفمبر ١٩٥٣». «هنري برنستين- Henry Bernstein/ ١٨٧٦- ١٩٥٣».

٣/أ/٧/٢* ففـي ضـوء تأسـيس نظريـة المعرفـة تبنـي الفلاسـفة نظـريتين أخلاقيتين، تجادلتا في عصر التنوير كله، كانت الأولي تعتمد علي أن الإنسان يولد محملا بمفاهيم تميز بين الخير فيتجه إليه، والشر فيتجنبه، ومن باب أولي أن يميز بين ما يليق وما لا يليق فيما يتعلق بصلات الدم والرحم، التي تناولتها الوصايا الدينية، ففي كليهما كبائر الاعتداء علي ذوي القربى، وانتهاك المحارم. ولا غرو أن تعطي هذه الفلسفة ضمانة هائلة لنظام عائلي مستقر ومتماسك، تتميز فيه ألوان الود علي نحو واضح، ومن المستبعد- منطقيا ونفسيا- أن يهزمه كلية تباعد الأفراد في الزمان أو في المكان بما يثير فيه الاختلال والخلط. فإن حدث التباعد، أضاء الحدس المسافة المظلمة، وأدي إلي أن يتوقع الفرد بالبصيرة «anticipate» ما يمكن أن يلتبس عليه. وفي المقابل، تبلورت فلسفة تعتمد علي أن الإنسان يولد بعقل كالصحيفة البيضاء، لا يشغله إلا التجربة الحسية المباشرة التي يعيشها في الواقع بحدوده الزمنية والمكانية معا. وبالتبعية، فإن العالم الخارجي بما فيه من خبرة وتعاليم وسبل تربيه وترسيخ للقيم والأفكار، يشكل تجربة الحواس التي يستمد منها العقل مكوناته، ويأخذ من الوجدان مفهوم مشاعره، ويتراجع- في الوقت نفسه- مفهوم المعرفة بالحدس أو البصيرة إلي نقطة الصفر، كما يزوي نداء الرحم أو الدم، إلي مستوى العلاقات البيولوجية الصماء.

٣/أ/٧/٣* ولاشك أن النظام العائلي يتعرض لهزة عميقة وهزيمة ساحقة بما تتداعي إليه المسافة الميلودرامية، علي نحو يكاد يقضي علي نظرية العاطفة الغريزية، وتبدو البصيرة محض لغو بلا طائل تحته، أو فائدة منه. الأمر الذي يجعل المشاهدين- لاسيما العاديين الذين يريحون أنفسهم من عناء التفكير وإعمال العقل ويتركون أنفسهم لتلقائية الدوافع التي شكلتها ثقافة التربية- بالغي القلق والتعلق في الوقت نفسه بالعمل الميلودرامي. ومما يزيد انفعال المتفرج حدة بإزاء هذه اللحظات، أن حرفة كتابة الميلودراما تتعمد أن يعرف من الحقائق ما لا يعرفه الأبطال علي المسرح، بينما حرفة المأساة تحرص علي أن يعرف بقدر ما يعرف الأبطال أنفسهم. وفي هذا السياق المعرفي، يزيد الأثر الفني في الميلودراما عنه في المأساة فيتجاوز المتفرج حالة «التعاطف- sympathy» مع الشخصية إلي حد «الاستثارة- sensation» والاستنفار حتى عصبيا وعضليا، لينفدع لاعتلاء المسرح، ويحاول تعديل وعي الأبطال، بما يعرفه عنهم، لينقذ كونه العائلي من الانهيار التام، قبل أن ينقذ كونهم من الاختلال البشع الذي يوشكوا أن يقعوا فيه، من اعتداء علي صلة الرحم والدم، وانتهاك المحارم. ولما كان المتفرج لا يمكنه اتخاذ هذا الإجراء العملي، يصبح متوترا علي نحو متصاعد، إلي درجة الإنهاك التدريجي، أي الرجة أو الهزة النفسية، «التهدج- thrill»، إذ يبدو - في الوقت نفسه- شغوفا بالعمل بانتظار اللحظة التي تشرق فيها البصيرة بنداء العاطفة الغريزية، قبلما يفوت الأوان. ولكن هيهات أن تأت هذه اللحظة، فلن تحل النهاية السعيدة- ربما- إلا بالصدفة التي تعزز في الوقت نفسه انتصار التجربة المعيشية بشرطي الزمان والمكان، وتأتي بالمؤتمن علي الأسرار وصندوق الذكريات المختوم بالنسيان. ورغم أن هذه النهاية ترضي العاديين وقليلي الثقافة من الناس، لأنها تنتصر- ولو جزئيا- لنسق أفكارهم وقيمهم، إلا أنها تغضب المثقفين وتثير حفيظتهم، لأنهم يدركون ما تنطوي عليه من اصطناع، يحتال علي التجربة الحسية!.

- الذروة وظاهرة الضحية المغلوطة:

٣/أ/٨/١* لا غرو أن يستمد مشهد الذروة، في ميلودراما عضة الكلب الجنسية، سماته من مفارقة الجهل، و«خطأ التقدير- false appreciation»، وظاهرة الزيغ العاطفي معا، فيسفر غالبا عن «الضحية المغلوطة». فثمة دائما قرار جريء ومفاجئ قد يتخذه الأبطال ليضحوا بأنفسهم وينقذوا من يحبونهم من ورطة تكاد تطيح بسعادتهم أو حياتهم أو ثروتهم أو سمعتهم، ولا يترددون دون تلقي سهام الاتهام والرجم راضين بالنيابة عن غيرهم، فتتشوه بالنتيجة صورتهم، إذ يبدون قتلة أو لصوصا أو خونة أو داعرين أو أبناء حرام أو منتهكي محارم[١]. ولا يخلو الأمر طبعا من تنويعة عكسية حين يفرض عليه القرار[٢]، وقد يلعب التنكر دورا بارزا في هذه الوظيفة التي قد يقوم بها المؤتمن دون قصد. ولعل مشهد الضحية المغلوطة أقصى ما يمكن يحيق بالأبطال لإثبات صدق نواياهم ومشاعرهم التي تكونت في ظل العالم البديل، وما تمخض عنه من وعي زائف، وترتب عليه من أخطاء في التقدير.

٣/أ/٨/٢* والواقع أن الذروة على هذا النحو بما تنطوي عليه من مواجهة عنيفة ومشاعر عاصفة بين ذوي القربى، لاسيما وثيقي الصلة بالرحم والدم، دائما ما تستدعي المؤتمن وحامل التذكارات في المسافة الميلودرامية، أي من العوالم البديلة وثيقة الصلة بطرفي عضة الكلب، حيث يشتبك مباشرة مع الوعي الزائف إما بتعميقه إلى الذروة أو فضه بالحقائق اليقينية في لحظة الاكتشاف- Enlightenment، لتصحيح صورة الضحية المغلوطة، ورد الاعتبار لها، مما يؤدي من ناحية ثانية إلى تحول جذري في مواقف الشخصيات من بعضها. و«المؤتمن» غالبا ما يكون شخصية ثانوية: الخدم، الأتباع، والرفاق المقربين، وقد تتجمع وظائفه لتقوم بها شخصية واحده، أو تتفرق بين عدة أشخاص، وقد تنتقل أحيانا إلى سادة بعد أن حققوا معه، على نحو ما في (حكاية سر) إذ انتقلت وظيفة التابع «مالفوجليو» في الاكتشاف، إلى العمدة «مونتانو»، بعد أن قبض عليه فأدلى باعترافاته الهامة، التي ترد الاعتبار للبطلة «سلينا»، وتعدل صورتها المغلوطة، بعدما أدى بنفسه الرسالة بتشويهها، لتبدو ابنة حرام، في عين ربيبها.

---

(١) ومن هذه النوعية أن تضحي المدام«X» بنفسها وتلزم الصمت أثناء التحقيق معها، والمحاكمة التي يتولى فيها ابنها موقع وكيل النيابة، وذلك حتى لا تشر إلى من ضحت بنفسها من أجلهم حتى قتلت، بينما تتلقى سهام الاتهام من ابنها نفسه. وفي (لوكريزيا بورجا) تتقبل «لوكريزيا» أن تتبدى في صورة الزوجة الخائنة، وتسعى إلى إنقاذ ابنها من بطش زوجها، بينما لا تستطيع في الوقت نفسه أن تشوه الصورة الجميلة التي يحتفظ بها ابنها عنها، بحقيقتها التي لا يتردد عن إبداء كراهيته لها. وفي (غادة الكاميليا) تلتزم «مارجريت جوتيه» بما اتفقت عليه مع الأب «دوفال»، لإبعاد ابنه العاشق «أرمان» عنها، فترتد إلى مظاهر حياتها السابقة كغانية، وتحتمل سيل الاتهامات التي يوجهها إليها حبيبها «أرمان» نفسه!

(٢) نجد التنويعة العكسية في (برج نيل) حيث يوجه «بوريدان» ابنه «جولتي» نيابة عنه، باعتباره العشيق المنتظر ، إلى المجزرة التي أعدتها أمه الملكة «مارجريت» له، لتتخلص من ابتزازه لها. فيصبح ابن الحرام ضحية للعبة الابتزاز بين أمه وأبيه معا. وفي (الأب ليبونار) ، يضطر «ليبونار» أمام سفالة ووقاحة ابن الحرام الذي رباه بصفته ابنه، أن يندفع ويعري صلته به، فيكاد يهدم كل ما بناه بصبره الطويل عليه وعلى أمه المتعجرفة، ليدافع في الوقت نفسه عن ابن الحرام الناجح الذي تقدم لخطبة ابنته، حرصا على سعادتها.

٣/أ/٨/٣* وفي (برج نيل) يظهر «لاندري»كاشفا حقيقة علاقة «جولتي» بالملكة «مارجريت»، والمغامر «بوريدان»، الذي يتحول موقفه ويحاول أن يبذل جهودا مستميتة لإنقاذ حياة ابنه من أمه، بعدما أوقعه بنفسه في فخاخها. ويظهر الأب البديل، بصفته المؤتمن ليواجه الابن الضابط الذي تنكر في صورة صديقه القديم المجرم البريء الذي خرج من السجن لينتقم من أعدائه، فيبوح بما كان حريصا على إخفائه، فيكتشف «الابن» حقيقة علاقته بكليهما، ويبدي إرادة التخلي عن زى الشرطة، لينضم إلي أبيه في الإيقاع بآخر أعدائه!. وتستدعي الوظيفة في (غادة الكاميليا) ظهور الأب «دوفال»، ليبرئ ساحة «مارجريت جوتيه» التي تحتضر، أمام ابنه «أرمان»، ويكشف عن دوره في دفعها لاتخاذ الصورة المغلوطة التي تبدت فيها كعاهرة لا تثوب، لتبعد «آرمان» عنها، فيرد الأب لها اعتبارها، وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة.

٣/أ/٨/٤* ولكن في تنويعات أخرى، تضاف وظيفة المؤتمن إلي أحد أطراف العضة الجنسية، فيظهر بغتة، ففي(مدام X) يظهر الزوج فجأة في قاعة المحكمة ليدافع عن الزوجة/الأم أمام ابنها وكيل النيابة، كاشفا عن حقيقة علاقته بها وبابنه، وعن الدوافع النبيلة التي أدت بها إلي القتل، مما يؤدي إلي تحول الابن عن موقعه في النيابة إلي محام يدافع عنها!. وتظهر «الأم» المغتصبة في المحكمة أيضا لتواجه القاضي بحقيقة صلته بالمجرم الذي يوشك أن يحكم عليه ويشتط في التنديد به، مما يؤدي إلي تحول القاضي إلي محام عن الابن المجرم. وتطرق الأم أبواب عشيقها السابق، لتواجهه بحقيقة صلته بالفتاة التي يوشك أن يتزوجها باعتبارها ابنته!، أو لتمنعه- في يوم الزفاف أيضا- من إتمام زيجتها بابنه، باعتبارها أخته غير الشقيقة!. وفي (الأب ليبونار) تتشكل المواجهة أيضا بين الزوجين، فيفتح «ليبونار» صندوق الذكريات المختوم في صدره، ويواجهها بما يعرف عن ماضيها، وحقيقة صلته بمن تعتبره ابنه، وكيف احتمل عجرفتها وسفالة هذا الابن لسنوات، مما يؤدي بالتبعية إلي تحول جوهري في صورة الزوجة، فتخضع لسلطة «ليبونار»، كما تكف عن الاستهانة به، أو تحقيره! بينما يقرر- من جانبه- أن يعيد لملمة شمل العائلة، واتخاذ إجراءات النهاية السعيدة، التي يتزوج فيها الأبناء. ومن هنا، فإن شعبية الميلودراما إنما ترجع في الحقيقة إلي فهم كتابها للعقل والوجدان الشعبي وقدرته على أن يعزف علي أوتار مكوناته، ويمهد بمفاجأة «العناية الإلهية- Providence» الطريق للمعرفة الحسية لإعادة الاتزان للكون العائلي.

***

ب-ميلودراما «الجريمة الجنائية:

٣/ب/١/١*لا تكاد تخلو ميلودراما عضة الكلب الجنسية بتنويعاتها المختلفة وتداعياتها الممكنة، من خط يتعلق بالجرم الجنائي، إلا أنه يظل خطا فرعيا أو جانبيا أو هامشيا، يغذي الخط الرئيسي ولا يطغي عليه، أو يلفت الانتباه بعيدا عنه. ولكن حين تتخذ الميلودراما طبيعة الجريمة الجنائية فهذه تتشكل في الخط الرئيسي، بشخصياته وأبطاله، وفي القصة الخلفية بما يكمن فيها من خمائر نكد. ويعني هذا الفرع بالثروة وروافد الحصول عليها أو تكوينها وتراكمها، بسبل غير مشروعة أو مؤثمة بالقانون وبالعرف الذي يشغل «الوعي العام- common sense». وذلك مقابل العمل وبذل الجهد، والحرص علي المال، بضبط النفس واحتجازها دون الإفراط في إشباع الشهوات، والإنفاق الترفي، تلك القيم التي راعتها الطبقة البرجوازية في مراحلها الأولي متمسكة في الوقت نفسه بأهداب المذهب «البيورتاني- Puritanism».

ولكن بمرور الوقت في القرن الثامن عشر، كان أبناء البرجوازية يسفرون عن قلب آخر يتزامن نداؤه ويتقاطع أحيانا مع نداء القلب المتطهر- ربما بتأثير علاقات التجاذب والمصاهرة مع الأرستقراطية- قلب يتشوق للمتعة، ومظاهر الترف والتسلية: سباق الخيل، القمار، الرحلات، علب الليل بالنساء والخمر والفنون الخفيفة، دور اللهو، الثياب والزينة، القصور والسهرات الليلية. فإن لم يبتل الأب نفسه بهذا القلب ابتلي به ابنه المبذر والمسرف أو زوجته عاشقة المظاهر، علي نحو ينذر بتبديد الثروة وضياعها!.

٣/ب/٢/١* وعلي هذا الأساس، فإن فضاء ميلودراما الجريمة الجنائية يحكمه نسقان من الأفكار والقيم: الأول يحرص علي الثروة ويعض عليها بالنواجذ ليحول دون تسريبها فيما لا يفيد، ويعتبر الزواج مشروعا اقتصاديا، إن لم يرتق بالوضع الطبقي فلا ينبغي أن يهبط به، أما الثاني فيتوق لأسباب المتعة والترفيه، بما ينذر بالتبديد والهلاك. وبين النسقين تولد الجريمة وتختار بطلها الذي يتوخى ابتداء امتلاك المال بأسرع وأيسر طريقة ممكنة بلا مكابدة للعمل المنتج وبذل الجهد الذي يقتضي دائما وقتا طويلا ليؤتي أكله. وقد تثمر الجريمة - من ناحية ثانية- مغامرة تثلج الكبرياء وتدغدغ النفس بما تطلبه من جرأة ورباطة جأش وذكاء في التخطيط أو التدبير، ومغالبة العقبات المباغتة. ومن ثمة، يمكن تزيين صورة النفس علي جدران الذاكرة - من ناحية ثالثة- بشيء من هالة الفارس القديم، الذي كان يعتبر نفسه القانون، وفعله آية الضمير!. ولما كان البرجوازي لا يمكنه الاستهانة بالقانون وبالعرف بوضوح وعلانية ويحتمل وصمة الجرم علي جبينه، بما يؤثر سلبا علي سمعته الطيبة التي يتوكأ عليها في ارتقاء السلم الاجتماعي، ولما كان لا يتقبل بجدية أن يستعيد عالم الفرسان القدامى، ويفرض قانون الإرادة بحد السيف أو الموت، فإنه يستحلب متعة الإجرام في الطرق المعتمة، وأجواء التآمر المؤقتة، ويغلفها بأوراق لامعة من أسرار العمل!.

٣/ب/٢/١* وعلي أية حال، لا تفترض ميلودراما الجريمة الجنائية، في خطها الرئيسي العصابة المنظمة من الخارجيين علي القانون الذين تتعقبهم بالضرورة قبضة العدالة لتزج بهم إلي السجن. وإن ظهر هذا التكوين الإجرامي، فهو إما أحد الخطوط الفرعية التي تعلق علي الحدث الرئيسي وتعمق أثره، أو أداة صغرى في خطة الفاعل الحقيقي، كعصابة من يسموا بالجزائريين في خطة «رومالدي» في (حكاية سر)[١]، وهذا مما يضفي طابع الخطر العام الذي يهدد المجتمع والأسرة ككل ويُفقدهما الإحساس بالأمن والطمأنينة. ولكن الميلودراما تنحت صورة هذا المجرم الحقيقية المراوغة من جسد الطبقة البرجوازية الرخو، وبقيمها وأفكارها التي تصوغ بها رؤيتها للعالم، وتدير بها مواقعها السيادية في المجتمع، فهنا المال علي رأس نسق القيم، وأساسا للمكانة والمتعة. والواقع التأثير الجمالي للاعتداء علي المال يعتمد علي تقديس الناس بالقانون والعرف معا، لمبدأ «التملك- Possession» وتجريم الاعتداء عليه، وتوكيل الحكومة البرجوازية - من ناحية ثانية - بالولاية عليه، وضبط آلية نقل الملكية بالتوريث لمن يستحقونها. وفي السياق نفسه تولدت الحاجة إلي «تقنين- codification» الوصاية علي القصر، وتنظيم «المجالس الحسبية» لمتابعة الوصي والإشراف علي ممارسته، ومحاسبته.

(١) كان «رومالدي»- وهو الاسم الزائف الذي انتحله «بيانكي»، يسعي إلي التخلص من أخيه «فرانسيسكو»، للاستيلاء علي ثروته، والانتقام منه- من ناحية ثانية- لأن المرأة التي أحبها وأحبته، آثرت الزواج من أخيه نفسه.

٣/ب/٢/٢* وعلي أساس من حجم الثروة، والقدرة علي الإنفاق بقدر ما يتسع نمط الحياة للرفاهية «Luxury» والترف، بني المجتمع مفهوم «المكانة- Statue» و«الاحترام- respectability»، و«التهذيب- gentility» الذي يعني بالرجال ذوي الوجاهة والرقة. ومن ثمة أشعل المجتمع نفسه فتيل الطموح بين أفراده، لتكوين الثروة، وزيادة حجم الحيازة والملكية، والتفاخر بها، وإلا كانت الضعة وضآلة المكانة وذل الحاجة وعضة الجوع بديلا لعضة كلب الجنس!. وتزامنا مع إشعال فتيل الطموح في النفوس والأذهان، تتولد مشاعر الحقد والحسد والنقمة والغليل والذعر من الفقر والفاقة وذل الاحتياج، كما يتولد التنافس علي التملك، الذي قد يتصاعد إلي حد النزوع إلي إزاحة الآخر، بديلا عن الاستمرار في التنافس معه داخل السوق. وزين المجتمعُ الطموحَ أيضا بالذكاء أو الشطارة، والمهارة والرجولة والقدرة علي تحمل المسئولية والصمود لتقلبات السوق، مما ولد- في الوقت نفسه- دوافع قوية للثراء، والتشجيع علي انتهاز الفرص المواتية وصنع غير المواتية، لتحقيقه، وإلا فليحتمل من يشاء، عضة الجوع أو ذل الاحتياج، وتسرب الأيام بين أضراس الفاقة.

٣/ب/٣/١* تحت ضوء الشروط الموضوعية للمجتمع البرجوازي، بما انتهي إليه من آفاق فكر وقيم، ودوافع ومخاوف من وراء الأفعال، تولد الجريمة الجنائية في الميلودراما، لتنتهك الشرعية القانونية وقيم الأمانة في المعاملات المالية. ويتخذ هذا النوع من الجرائم أشكالا عديدة: اختلاس المال العام باستغلال الوظيفة، السرقة، تزييف العملة، صنع أزمات الإنتاج والتصريف بالسوق السوداء، عبث الأوصياء بأموال القصر الذين يؤتمنون عليهم حتى يبلغوا سن الرشد فيتمكنوا من إدارة أموالهم بأنفسهم خيانة الأمانة والفرار بها وربما إنكارها، وسوء إدارة الإرث بين الأخوة والأخوات. ولا شك أن مما يزيد الإثارة ويلفت انتباه المتفرج إلي هذا النوع من الجرائم أن تضر- قبل الأصدقاء أو الجيران المقربين- ذوي القربى بالرحم والدم، أي الأعمام والأخوال وأبناء العم والأخوة، أو تنحرف بالاتهام إليهم. فيتهدد النظام الأخلاقي الذي تنهض عليه العائلة، ويستهان بما يفترضه من ثقة وأمانة وأمان، بينما ينقلب الحب والمودة إلي حسد وبغضاء وضغينة، ويستحيل المال من ضرورة للحياة ووسيلة لتبادل المنافع إلي طمع وجشع، تهون أمامه أي قيم أخرى. وفي هذه الجرائم مجتمعة، لا يوجد المجرم المحترف، الذي قد لا يبالي بأن يوصم بصفته كذلك، ولكن «شخص» يحتج بالاضطرار في إطار ظرف مؤقت، ويغلف فعله برداء ضربة العمر، والفرصة الذهبية التي لا تتكرر ومن البلاهة تفويتها أو اصطناع الشرف والتعفف دونها.

٣/ب/٣/٢* وغالبا لا يقوم بهذا النوع من الجرائم، فردا وحيدا، بل جماعة محدودة من المنتفعين، حيث يسهل التواطؤ بينهم علي التخطيط لها، وإعداد الأدوات التي تحتاجها، وتقسيم أدوار تنفيذها وكتمان أسرارها، والإفادة بعد ذلك من الغنيمة بتوزيعها كأساس لرأس مال مشروع علني يقتحم السوق بنجاح. ولا تتردد جماعة المنتفعين بالجريمة، في تدبيرها، دون تحديد شخصية الضحية البريئة، التي يمكنها أن تتحمل دونهم وزر الجريمة إذا افتضح أمرها، فيشار إليها بإصبع الاتهام، وتلقي حتفها في السجن. وكثيرا ما تلعب المرأة- بأي من وجهيها في النمط الثنائي- دورا بارزا في التحريض علي الجريمة، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، في صورة «الفتاة» التي يتنافس عليها الرجال للزواج منها، وإغراءها بأسباب الحياة الرغيدة التي يسيل لها لعابها، وتخرس نداء قلبها. وقد تتخذ صورة الغانية التي لا يرضيها إلا المال والهدايا الثمينة، أو صورة الزوجة النكداء كثيرة الشكوى من ضيق الحال، والتطلع في الوقت نفسه لما في يد سواها، ولاسيما إذا كانوا من الأقارب الأثرياء، أو القُصّر قليلي الحيلة!. وقد يكون الأب البخيل دافعا للابن المتلاف للانخراط في زمرة المنتفعين، والتخطيط للاستيلاء علي خزانة الأب أو العم أو الخال الثري، ويقوم بأدوار حيوية في الخطة: تقديم خرائط المكان، وظروف الحياة أو العمل فيه، وتسهيل الدخول إليه!.

٣/ب/٤/١*ولكن- علي مستو آخر- قد تقترن فكرة الاعتداء علي المال وتبديل ملكيته بجرم القتل لإزاحة مالكة أو وارثه الوحيد، وتعديل نتيجة التوريث، كما يحدث في الجرائم المرتبطة بالإرث، ولاسيما في البلاد التي كان القانون أو العرف فيها، يمنح إدارة الإرث للابن الأكبر فيستبد به من دون أخواته، بما يوغر صدر أحدهم أو كلهم عليه(١). وقد ترتبط الفكرة نفسها بالطمع في مكانة أو منصب، يرجى التعجيل بإزاحة المنافس عليه والأقرب إليه. وليس ضروريا أن يكون القتل قصداأو جزءا أساسيا في خطة تحقيق الهدف، فقد يأتي عفويا للتخلص من شاهد طارئ يوشك أن يكتشف الجرم الأساسي ويحبطه. وقد لا تكون الإزاحة بالقتل المادي، حينما يكفي القتل المعنوي بمؤامرة للتشهير بالمنافس وتشويه سمعته وتضخيم أخطائه الإنسانية البسيطة وأفعاله، التي ربما تولدت عن حسن النوايا، وليّ عنق هذه أو تلك بتفسيرات تثير الريبة، وتفضي إلي الإطاحة به، وقد تحمله إلي الرحيل حتى عن البلاد، أو تزج به إلي السجن. ولا غرو أن التأثير الميلودرامي يتحقق ويتزايد باطراد كلما انتهكت السرقة، أو القتل المادي أو المعنوي، أو كلاهما، عالم ذوي القربى، وهددت الكون الأخلاقي للعائلة!.

٣/ب/٤/٢*وفي كل الأحوال، أيا ما كان الجرم، فهناك دائما ضحية بريئة اضطرت إلي الرحيل عن منشأها شريدة أو مشوهة السمعة، أو سجينة، وقد خلفت وراءها بقايا أسرة تضرب بالأكف عاجزة أمام مشيئة الأقدار. وثمة- من ناحية ثانية- شاهد من الشخصيات الثانوية، قد يكون شريكا بأداة من الأدوات أو أسيء تقدير خطره في حسبة تأمين الجرم بعد الغدر به، أو عابر سبيل يمكنه الإدلاء بمعلومة دالة ويظهر في الوقت الملائم، كاشفا عن عين السماء الساهرة، والعناية الإلهية التي قد تمهل ولكن لا تهمل. وهذا الشاهد نفسه قد يكون خبيرا بالعمل الشرطي، أو بالمجال الذي حدث فيه الاختلاس أو السرقة أو تزييف العملة أو التلاعب في السوق، أو العبث بأموال القصر، أو القتل، ولكنه يحتاج إلي وقت طويل أو ربما صدفة تدعوه إلي إعادة الحكم علي معادن الرجال، وإعادة التنقيب في (صندوق التذكارات)، الوثائق التي انتهت إلي تقييد الجرم ضد مجهول. ولا غرو أن الشريك الأصغر أو الذي غُدر به، والشاهد الكامن في أفق الواقعة، والخبير المنتظر مع الزمن، يمكنهم أن يلعبوا أدوارا هامة في خلخلة الأرض من جديد تحت قدم جماعة المنتفعين من الجريمة، إما بالابتزاز والمساومة أو الانتقام من الغادرين، أو الملاحقة لتحقيق العدالة، وإنتاج- في الوقت نفسه- الأجواء المكانية التي يجري فيها الفعل الدرامي.

٣/ب/٤/٣* ولا يختلف بناء الحبكة في هذا الفرع من الميلودراما، عنه في عضة الكلب الجنسية، فالجريمة تتم في القصة الخلفية، ويهرب المنتفعين بها، من تحت طائلة القانون أو المحاسبة ودفع الثمن. وتمضي رحلة الهروب بتغيير المكان إلي حيث يؤسسون مشروعاتهم الاقتصادية الناجحة، ويقضون من خمسة عشر إلي عشرين عاما، أي ما يكفي لأن تحقق مشروعاتهم واجهة اجتماعية براقة، وقد تدفعهم- من ناحية ثانية- إلي العمل السياسي في الأحزاب والبرلمان، أو لشغل مواقع هامة في الجهاز الإداري للدولة، علي أساس من الوعي الزائف. وفي السياق نفسه، قد يكون لهذا أو ذاك الابن المدلل المبذر، أو الفاسد، أو المريض الذي يتعذر شفاؤه، أو الزوجة المتعجرفة، أو أبواب الترفيه التي تأتي له أيضا بالعشيقة

---

(١) كانت القوانين الإقطاعية تميل إلي هذا النوع من التوريث حرصا علي عدم تفتيت الأرض، وامتدت بالتبعية إلي الطبقة البرجوازية، وقد ندد بها «آدم سميث» في كتابه (ثروة الأمم): انظر:داونز، روبرت- كتب غيرت العالم- ت: أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧- ص٧٩.

وقد يكدس الكاتب من هذه البلايا ألوانا مجتمعة: فالمال الحرام جحر مثاليّ لإيواء الأفاعي. وفي المقابل يخرج البريء من السجن، ويعود المغترب مشوه السمعة أو بعاهة إلي وطنه، أو ابنه الذي امتلاء بمرارة الانتقام لأبيه المتوفى من الغم والحسرة، ليلتقي ببقايا أسرته القديمة ويستطلع ما آل إليه مصير أفرادها إبان المسافة الميلودرامية نفسها. وفي أي من الجبهتين لن نعدم الأتباع نصف البلهاء، أو الذكي الساخر وخفيف الظل، والمفيد رغم ذلك، في شكل خدم أو أصدقاء، إلي جانب ذخيرة أنماط الغانيات ورواد الحانات، وفقهاء الدين أو القانون، والعرافين أو قراء الطالع ومفسري الأحلام المفزعة!، فكل هؤلاء مصادر للفكاهة وتبقي تحت الطلب للإثارة وتصميم الالتواءات والمنعطفات التي يتفرع لها الحدث. ولكن تأصيل العقدة، والذروة بالضحية المغلوطة، ولحظة الاكتشاف والتحول، يظل مرهونا بالظهور المفاجئ لحملة ختم صندوق الذكري القديمة، وملفات التحقيق: الشاهد العابر، الشريك غير المنظور الذي يتأهب للابتزاز، والخبير المؤتمن علي ضبط النظام وسلامة العمل في الملفات والمستندات. فيبدأ الفعل الدرامي من ثمة، بإيقاظ الماضي والنبش عن الخطايا المرجأة الحساب في الدفاتر القديمة، ومن الراجح تدبير مشروعات زواج بين أبناء الأطراف!، التي يتصاعد تعقيدها بين الرفض والقبول حتي إنجاز العدالة الشعرية، التي تلتبس بغضب الطبيعة: عواصفها، أمطارها، برقها، ورعودها، فتتجلي تتجلي إرادة السماء!، وتمتحن القلوب الطيبة بالرحمة والغفران[1].

***

ج-ميلودراما «الجرائم المدنية:

٣/ت/١/١* مع نشأة الدولة القومية المستقرة الحدود، وتعدد وظائفها وولايتها في إطار مشروعية دستورية وقانونية، تعقد بالتدريج الجهاز الحكومي وتضخم ليفرض سلطانه علي الكثير من أنحاء الحياة، ابتداء من تسجيل المواليد واستخراج بطاقات الهوية، انتهاء بتحديد ما يعد مصالح الدولة العليا، سواء من حيث آليات الحفاظ علي النظام السياسي، أو من حيث علاقتها بغيرها من الدول، فيما يمكن أن يعد صراعا علي مستوى القوميات. وفي هذا السياق أدت «الوثيقة» دورا متصاعد الأهمية في إثبات الحقوق والملكيات وسلامة نقلها، وتوجيه الاتهام أو إعلان البراءة أمام القضاء، كما لعبت المعلومة دورا مماثلا في تأمين المصالح بكتمانها أو تسريبها. وأدرك الموظفون، بالتبعية، ولاسيما موثقو العقود- ولو كانوا في أدني الدرجات الوظيفية- أهميتهم بأهمية ما تحت أيديهم من وثائق وملفات ومستندات، تنطوي علي معلومات، أو تثبت حقوق. والواقع أن الجريمة المدنية تستدعي غالبا هذه الشرائح والفئات الوظيفية، لاسيما أولئك الذين يبدون استعدادا، نفسيا وأخلاقيا، لخيانة الأمانة أو الإخلال بشرف العمل، واستغلال معرفتهم بخبايا الأضابير، فيقبلون بالرشاوى الصريحة أو المقنعة في شكل هدية أو إكراميات، إخفاء وثيقة أو إتلافها أو انتزاعها من مكانها أو تزييفها أو استبدالها، أو تسريب ما فيها من معلومات لمن يعنيه أمرها، أو تسهيل الاستيلاء عليها. ولا يكاد يختلف في هذه السمات من يستغل التوكيل القضائي الشامل، ليجرد موكله من ثروته، فيخون ثقته ويحولها لأسمه بجرة قلم، وربما هاجر بعدها إلي الخارج.

---

(١) راجع مصير «رومالدي/ بيانكي» في المنظر الثالث من الفصل الثاني في (حكاية سر) المرفق.

٣/ت/١/٢*والواقع أن العبث بالوثائق والمستندات، أيا ما كان الشكل والأسلوب الذي يتم به، كان يقصد غالبا نقل الملكية: عقار، مصنع، أرض، متجر.. الخ، لمن لا يستحقه ويمكنه في الوقت ذاته الانتفاع بها، مما يشكل في النهاية البنية ذات الأطراف الأربعة في أي جريمة: المجرم، المنتفع أو جماعة المنتفعين، المضار، والموضوع بالوثيقة الدالة عليه. ولكن شيئا من ذلك قد يتطور إلي حد المعلومة أو الوثيقة التي تتعلق بأمن النظام السياسي ومصلحة الدولة العليا، مما يؤدي إلي تصعيد مستويات الرؤية الفكرية التي تنطوي عليها الميلودراما، لتشمل أبعادا سياسية واضحة، تتخطى الدولة إلي علاقاتها الخارجية. ولا غرو أن يستدعي هذا السياق نمطا آخر من المغامرين الأنذال الذين تعنيهم المعلومة والوثيقة، فيما يخوضون من حرب أو صراع، سواء أكانوا ثوارا يهددون النظام بتنظيماتهم الممكنة، أو كانوا جواسيس يضرون بمصلحة الدولة العليا بالتعاون مع أعدائها، أو وسطاء بين شركات أو هيئات اقتصادية متنافسة في السوق علي عطاء أو مناقصة!.

٣/ت/١/٣* ويقتضي الجرم المدني الجديد بالاعتبار في الفرع الميلودرامي اللصيق به أن يتوافر عنصر القصد أو العمد أو اكتمال الإرادة، فمندوب المعلومات في الخلايا الثورية، والجواسيس، والوسطاء بين الشركات، والموظف الخائن، يتجه بإرادته ووعيه إلي مصدر الوثيقة أو المعلومة، سواء أكان مؤكدا أو محتملا، ليستولي عليها لحساب المنتفعين بها، الذين يكافئونه علي جهده بما اتفق عليه من ثمن. ومن ناحية ثانية، لابد أن تشكل ثنائية «فقد الوثيقة والاستيلاء عليها» خمائر النكد التي تصوغ أزمة ضمير عميقة، وتدفع إلي رحلة الفرار منها في الزمان والمكان معا، مما يؤدي- في الوقت نفسه- إلي تضخم ما يترتب عليها من خسائر ومكاسب من طرفين متقابلين. إلا أن الجرم قد يبدو أحيانا وكأنه حدث بشكل عفوي أو عن خطأ في التقدير غير مقصود، يؤدي إلي فضفضة المصدر أو ثرثرته بالمعلومة وتباهيه أحيانا بأنه يملكها، فتصل إلي أذن «النذل» الذي يحسن استغلالها والانتفاع بها. وغالبا ما يكون المصدر في هذه الحالات من الفئات المضارة من الجرم نفسه، وتتحمل جانبا لا بأس به من تداعياته، دون أن تدري شيئا عن آلية تورطها فيه، إلا بعد فوات الأوان!. ولكن ينبغي أن نفرق- في هذا السياق. بين عفوية مصدر المعلومة أو الوثيقة وقصدية المجرم الذي ينتفع بها ويبادر إلي استغلالها واكتناز الثروات أو تكوينها من ورائها، وإلا فالإدانة ستشيع بين عامة الموظفين والسعاة في الإدارات الحكومية والشركات، بل وبين شعب بأسره، حين يثرثر هؤلاء وأولئك- بغير نية الإضرار بأنفسهم قطعا- بما يفيد منه الموظف النذل والوسيط بين مؤسسات الاقتصاد، والجاسوس المحترف بين أجهزة المخابرات، ومندوب الخلايا الثورية لجمع وتبليغ المعلومات لحساب التنظيم!.

٣/ت/٢/١* والواقع أن كتاب الميلودراما، كثيرا ما يستخدمون تكنيك الجرم المدني، ولكن جزئيا لإدراك المعلومة، في أيٍّ من مراحل البناء، إما بالتصنت القصدي علي مصدرها، أو عبر أولئك الطيبين حسني النوايا من الفراشين والسعاة والخدم والعامة الذين يبوحون بسخط أو تباه - مجانا بالثرثرة وإزجاء الوقت الذي يكتنفه خطأ التقدير لقيمة ما يقال ولمن يستمع إليه- بما يتلقفه الآخر ككنز دفين، ما عليه إلا أن يزيل عنه- وقد وقع عليه بالمصادفة- أتربة الكتمان التي ترين عليه. ومن المعلومة أو الوثيقة المختزنة في مصادر الصدفة علي هذا النحو، يصوغ كاتب الميلودراما ما يعد «التواء- twist» أو «منعطفا- Turn» في عمله. ففي (الطريق إلي الهلاك) يخطئ حامل وصية النائب «ميلفورد» بميراثه، التفرقة بين اسمي «سولكي - Sulky» و«سلكي- Silky» مع اختلاف المعني بين اللفظتين الشديد بينهما في النطق أو القراءة بالعين العابرة

فالفارق لا يعدو أن يكون حرفا واحدا!. ونتيجة لهذا الخطأ يتسلم الرسالة بالوصية «جاكوب»، أحد أتباع «سلكي»، الذي يدرك أهمية فحواها، ويبادر إلي ابتزاز «الأرملة وارين» بها، والمساومة عليها، وإبداء الاستعداد لإخفائها واستبدالها بما يفيدها ويفيده، ويبدد في الوقت نفسه، حقوق أربابها الذين هم في أمس الحاجة إليها. ومما يعمق أثر الميلودراما في هذا الالتواء أو المعطف الجانبي، أن حامل الرسالة بالوصية لا يلبث أن تعاجله أزمة صحية، فيقضي نحبه، قبلما يتبين خطاه، كما أن «جاكوب» نفسه لم يكن ليدرك قيمة ما حمله وسلمه إلي سيده!. وفي سياق آخر يخطئ «هاري» تقدير شخصية «سلكي»، فيفضفض له حزينا بمعلومات عن شركة أبيه، فيبادر إلي استغلالها كي يضع يده علي أسهمها في البورصة بثمن بخس[1]، ومما يعمق الأثر أن «هاري» صاحب فضل عليه، ولجأ إليه يلتمس قرضا، ينقذ به شركة أبيه من الإفلاس!. وفي (حكاية سر) تقرر «سلينا» عامدة أن تختبئ لتنصت لما يدور بين ضيفهم «رومالدي» وتابعه «مالفوجليو»، فتدرك ما يدبرانه بشأن «فرانسيسكو»، حتى تتمكن من حمايته من كليهما

٣/ت/٢/٢* غير أن وصول وصية النائب البرلماني الراحل «ميلفورد»، بالخطأ إلي يد «سلكي»، لا يعدو أن يكون خطا فرعيا في المسرحية، مثله مثل «ثيمة» ابن الحرام التي تنبثق من تنويعات عضة الكلب الجنسية، إذ تتعلق الوصية بخط علاقة النائب بابنه غير الشرعي «جاك» من ناحية، وزوجته اللعوب الأرملة «وارين» التي تود لو استأثرت بالميراث، من ناحية ثانية، بينما تسيطر ميلودراما الرهن، علي المسرحية. وعلي نحو مماثل تتعدد الخطوط بفروع ميلودرامية مختلفة في (الكونت دي مونتو كريستو) لتتحالف كلها وتشكل المؤامرة علي البطل إدموند. فمن ناحية، ثمة الخط الجنائي الذي يتشكل من الحسد والحقد الذي يدفع «دانجلار» محاسب السفينة التجارية «فرعون» إلي إزاحة «إدموند» من موقع قيادة السفينة بعدما توفي قبطانها «لوكلار»، ووثق فيه مالكها «مورل». ومن ناحية ثانية هناك الصديق والجار «كادورس»، الذي يمكنه الدخول بيت «إدموند» وكابينته في السفينة، ومستعد في الوقت نفسه لسرقة الوثيقة/ الرسالة التي ائتمنه عليها القبطان الراحل، لقاء حفنة من الدنانير. وهناك من ناحية ثالثة القاضي «دي فلفورت» الذي يعني بتأمين منصبه من أي فضيحة قد تصيبه، وتأمين النظام السياسي في البلاد أيضا. غير أن هذه الخطوط تندمج في الخط الرئيسي- ميلودراما عضة الكلب- بقيادة «مونديجو»، الذي يود لو يظفر بالزواج من الفاتنة «مرسيدس»، لولا أن «إدموند» يقف في طريقه ويوشك أن يتزوجها. ومن هنا تتشكل «مؤامرة- Conspiracy» متعددة الأطراف وتصب في هدف إزاحة «إدموند»، فيسرق أولهم «الوثيقة» ويراقب الثلاثة «إدموند» لمعرفة من المقصود بالرسالة، بينما يملي الثالث البلاغ للقاضي من مخلصين للبلاد والنظام!، ويكتب الثاني البلاغ بيساره، ويكتشف الرابع أن «الوثيقة» موجهة إلي أبيه من جماعة ثوار تستهدف تغيير النظام والإطاحة بالملك، فيقرر- من جانبه- الزج بأبيه و«إدموند» إلي السجن، ليؤمن نفسه من الفضيحة التي توشك أن تصيبه في منصبه من أبيه، ويؤمن النظام معا، رغم ثقته أن «إدموند» برئ من أي علاقة بالثوار، وأنه فقط حمل «الوثيقة» كأمانة من القبطان!. ومع أن المؤامرة في مجموعها اعتمدت علي إيقاع حركة الرسالة، واكتسبت طابع الجريمة المدنية، إلا أنها اندمجت تحت خمائر نكد تتصل بجريمة عضة الكلب، والتنافس علي الاستئثار بامرأة في ليلة زفافها!.

---

(١) راجع: هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- ترجمة وتقديم: د. سيد الإمام- القاهرة- جزيرة الورد- ٢٠١٧.

٣/ت/١/٣* ولكن بالرغم من ظهور الجريمة المدنية في تنويعات عديدة ملتبسة بفروع أخرى من الميلودراما، إلا أنها لا تستأثر بفرع ينسب إليها، إلا حين تتشكل في خمائر النكد من ناحية، وفي الخط الرئيسي من ثانية، ويفتح الحدث الحافز صندوق ذكرياتها من ناحية ثالثة، وبالتبعية يمكنها أن تطوي من تحتها أية خطوط أخرى بوصفها فرعية. والواقع أن هذه الخصائص مجتمعة نجدها في (زوج مثالي)، باعتبارها ملهاة واقعية وثيقة الصلة في الوقت نفسه بتكنيك المسرحية محكمة الصنع، أي أنها تنتمي إلي نوع درامي ورث الميلودراما، وتأثر بحيلها الفنية. ففي هذه المسرحية تنتمي خمائر النكد إلي الجريمة المدنية، بتنويعة تسريب معلومات حكومية هامة، ويتم إيقاظها في الفعل الدرامي بعد عشرين عاما من وقوعها، وتباعدت في المكان أيضا بُعد النمسا عن إنجلترا، علي نحو شكل المسافة الميلودرامية المزدوجة، بنتائجها من النسيان بعد التكفير، إلي بلوغ مكانة اجتماعية مرموقة في الجهاز الحكومي والنظام السياسي، وأفق لمزيد من الارتقاء.

٣/ت/٢/٣* ففي الماضي تمكن «روبرت» من موقعه كسكرتير صغير في مجلس الوزراء من معرفة خطط الحكومة بشأن أسهم شركة قناة السويس المطروحة في البورصة، وبشكل سري قام بتسريب هذه المعرفة- وفق اتفاق مسبق- في رسالة إلي البارون «أرنهيم»، المغامر المالي، مقابل مبلغ من المال. وبينما استطاع «أرنهيم» أن يحقق بهذه المعرفة ثروة طائلة، ويتسبب- بالنتيجة - في خسائر حكومية مباغتة، استطاع «روبرت» أن يجعل نصيبه في الصفقة أساسا لثروة كبيرة، واندفع بطول المسافة الميلودرامية ليرتقي السلم الاجتماعي حتى أصبح وكيلا لوزارة الخارجية، وعضوا برلمانيا مرموقا، وزوج «جرترود» الجميلة النشطة في مجالات العمل العام، وقد تزين كلاهما بالسمعة الطيبة، وتكلل بتاج المبادئ الأخلاقية. وتصور «روبرت»- في السياق نفسه- أنه غسل يديه من جرمه، وكفر عنه بتبرعاته إلي الجمعيات الخيرية، فختم علي الجرم بالنسيان!!. ولكن بعد العشرين عاما- وأثناء سهرة في قصره، في الليلة التي سيليها أن يلقي خطابا برلمانيا تنتظره الجماهير والإعلام- تظهر السيدة «شفلي» عائدة من النمسا وبين يديها رسالته التي عثرت عليها فيما آل إليها من عشيقها «أرنهيم»، بعد موته. وبهذه الرسالة توقظ السيدة «شفلي» جريمة الماضي، وتبتز بها «روبرت» ليخضع لها، ويغير مضمون خطابه المنتظر ليصب في مصلحة مشروع قناة بنما، لا ضده، رغم ما أعد له من دراسات جدوى حوله!.

٣/ت/٣/٣* لقد كان وراء السيدة «شفلي»- مرة أخرى- جماعة من المنتفعين في البورصة ذوي مآرب في توريط الحكومة في هذا المشروع الخاسر لها وللبلاد وفق ما أعد بشأنه من دراسات، كما أن مطلبها- من ناحية ثانية- إعادة إنتاج للجرم القديم في الاتجاه العكسي، أي تزييف دراسات الجدوى بمسخها أو دفنها، أو استبدالها بدراسات أخرى ومعلومات مغلوطة ومضللة. فإن لم يقبل «روبرت» هذا الاتفاق، هددته بنشر «الرسالة» في الصحف علي نحو يثير فضيحة سياسية كبرى ما أسهل أن تتضخم، وتجد الأقلام والأفواه التي تنفخ في نيرانها، حتى تغلق دونه الأفق نحو مزيد من الارتقاء السياسي، بل وتلتهم كل ما حققه قبلها من إنجازات، كما تدمر علاقته بزوجته شديدة التمسك والاحتفاء بالمثل الأخلاقية[١].

(١) راجع: وايلد، أوسكار- زوج مثالي- ترجمة وتقديم: د.سيد الإمام- القاهرة- دار سنابل- ٢٠١٨.

ولا شك أن ثمة خطوط أخرى في الفضاء الدرامي، أغلبها ينوع على «ثيمة» عضة الكلب الجنسية وتداعياتها الممكنة، سواء تعلقت بضيوف «روبرت» من الأزواج والزوجات، أو بأخته «ماربيل» وخطبتها المحتملة إلى «جورنج»، أو بما يأتي ذكره ليكشف عن تفاصيل دقيقة في المشهد الاجتماعي. ولكن يظل الخط الرئيسي الذي يدمج كل أولئك تحته، ممثلا في الجهود التي يبذلها «روبرت» للخروج من شقي الرحى الذي وضعته فيه السيدة «شفلي» بمطالبها، خاصة وأن الكاتب نسج لها في ماضيها علاقات من أيام التلمذة بالزوجة «جرترود»، مما يجعل الحاضر تصفية حساب وملاحاة بين وجهي نمط المرأة الثنائي!، وتهديد- من ناحية ثانية- لمثال العائلة البرجوازية!.

٣/ت/٣/٤* على أية حال، من الواضح أن الحبكة في هذا الفرع من الميلودراما، لا تختلف عنها في الفروع السابقة، ولازالت تعتمد على تفجير خمائر النكد، وقد فصلتها عن الحاضر مسافة ذات طبيعة مزدوجة في الزمان والمكان، وباتت تقليدية بنتائجها وآثارها. وإذا كانت السيدة «شيفلي» امتلكت مفاتيح صندوق الذكريات الذي هددت به «روبرت»، فقد امتلك صديقه «جورنج» صندوقا مماثلا عنها، عبر علاقة بالغة الخصوصية جمعت بينهما في الماضي نفسه- (عضة الكلب)- كما أودعت الصدفة بين يديه «بروش» وقع منها، أمكنه من حل لغز سرقة تمت في بيت ابنة عمه! (جريمة جنائية). وبصندوق الذكريات المستمد من تنويعات فرعية، أصبح «جورنج»، اللاعب الرئيسي لوظيفتي الضحية المغلوطة في الذروة، والاكتشاف، والتمهيد باتجاه حل العقدة بما يطرأ على علاقة «روبرت» وزوجته «جرترود» من توتر، بعدما أجهض خطة «تشفلي» وجردها من سلاح «الرسالة». ورغم أن «وايلد» عُني برسم شخصياته الرئيسية، متجاوزا بها حدود النمطية، ورغم أنه طور الشحنة الفكرية الجديدة التي عالج بها عمله، الذي زينه بالأساليب التهكمية، إلا أن كل أولئك لم يخف علاقة (زوج مثالي) بالمسرحية محكمة الصنع، وبارث الميلودراما بفروعها وقوانينها، بما فيها افتعال النهاية السعيدة والتحول المفاجئ لشخصية «روبرت» من رعديد إزاء مجرد فكرة الفضيحة، إلى الرجل الذي يغامر بمستقبله ومستعد ليدفع ثمن خطيئة الماضي، ولا يخون شرفه في الهيئة الاجتماعية والسياسية.

د-ميلودراما «الرهن :

٣/ث/١/١* مما لا يكاد يرين عليه الشك، أن المجتمع البرجوازي بقاعدته الرأسمالية من ناحية، وبنائه الطبقي من ناحية أخرى، يتمخض بالضرورة عن الميلودراما على مستوى الإبداع الفني بكل أنواعه وأجناسه الأدبية. ولا نظن أن من قبيل الصدفة أن تولد بل ويزدهر إنتاجها في مرحلة انتصاره الثورية على مجتمع الإقطاع الأرستقراطي، بينما يتحول في الوقت نفسه إلى الإمبريالية العالمية، بما يفرض الوضع الطبقي على التنظيم الدولي: أعراق فقيرة، مضطهدة ومستغَلة من السود والصفر والقبائل البدائية كالهنود الحمر حيث المستعمرات المتخلفة، في مقابل أعراق غنية متسيدة ومستغِلة، تتنازع الانتماء للجنس الآري، الذي اجتاح أوروبا من الشمال في بدء العصور الوسطى. وقد ولدت الميلودراما في نقطة الاشتباك الحادة بين النقيضين على نحو كشف- بالتبعية - عن زيف الشعارات التي رفعتها الطبقة البرجوازية نفسها إبان رحلة صعودها: الحرية، الإخاء والمساواة، والإلحاح على الفضيلة بمضمونها الأخلاقي والديني، واعتمادها على الحدس، أو الفطرة الإنسانية في التمييز بين الخير والشر!.

٣/ث/٢/١/٢*وربما أمكن ملاحظة أن خمائر النكد ومسارها في الفعل الدرامي في الفروع السابقة، اعتمدت علي الخط الرأسي الصاعد من أسفل إلي أعلي، حيث الرغبة الأكثر ترديدا وتكرارا بين الشخصيات الفاعلة في تكوين الثروة والتطلع إلي المكانة علي السلم الاجتماعي. ورغم أن الزواج هو الذي يؤسس مشروعية العلاقات الاجتماعية ابتداء من العائلة، بما ينبغي أن تنطوي عليه من قيم الحب والشرف والوفاء وإرادة الحياة معا، بما يعين علي نقائها من الشوائب الدخيلة عليها، إلا أنه دُمج بمشروعات تكوين الثروة والتطلع الطبقي، ولاسيما عبر الوعي بالأعراف «common sense»، التي يجب مراعاتها في سلوك الأفراد واختياراتها. وقد أدى هذا الدمج نفسه، إلي خلق مساحة تناقض متزايدة الاتساع مع قيم الزواج المفترضة، بشكل أسفر عن العلاقات التعويضية، التي جاءت ملتبسة بالخطيئة، أو بالزني والاغتصاب، وألوان الخيانة السرية والمعلنة، ومدت في النهاية بأبناء الحب والشهوة الحرام!. وقد هددت هذه التداعيات- كلها أو بعضها- الزواج والعائلة في مقتل، ونخرت في أعمدة كليهما بسوس التصدع وأسباب النكد، وقدمت للميلودراما في الواقع الزاد الذي لا ينفد في الفن من«المواقف- Situations» الصاخبة، في مختلف فروعها الممكنة.

٣/ث/٢/٢/١* والواقع أن ميلودراما الرهن بمختلف أغصانها وتنويعاتها، تبدو وكأنها تمضي باتجاه عكسي لتكوين الثروة والتطلع الطبقي، في ظل واحدة من الأزمات العاصفة والدورية التي يتفجر بها السوق الرأسمالي: الكساد، التضخم، تراكم البضائع وتوقف الإنتاج، انهيار العملة وانخفاض القدرة الشرائية، وحالات الإفلاس، مما يؤدي إلي تفسخ نسق القيم وانحسار مطرد لأية دوافع أو قدرة لترميمه أو إعادة إنتاجه في الأذهان والنفوس. وفي المقابل ينفتح في الأقنية الخلفية للأسواق العلنية المأزومة، سوقٌ آخر هو جزء لا يتجزأ من السوق السوداء، لا إيمان فيه بالعمل ولا الجهد ولا الجدية ولا الإنتاج. ويتكشف كوجهٍ قبيح للمجتمع البرجوازي، من تحت الأصباغ ومساحيق التجميل والبريقَ الزائف والقيم الملتبسة، وجه عبثي قاس يتقيح ببثور البلادة النفسية أو البرودة العاطفية والادعاءات الكاذبة والأوهام الهشة رغم أنها تبدو قوية متماسكة. وبين السوقين، يتقهقر علي نحو ملحوظ، التفكير«العقلاني- rational» بمثل ما تفسخ العقود مع الملائكة، بينمًا تكتسب: الخرافة، التعويل علي الحظوظ، التعلق بالأمل والوعود الخبيئة في رحم المستقبل، والعقود مع الشياطين والأبالسة، مزيدا من الأرض في خرائط الوجود البشري. وفي هذا السياق، توضع في الغالب مظاهر الرفاهية والسؤدد، التي طالما تراءت في المجتمع البرجوازي، موضع الامتحان علي محك سؤال السعادة، التي تطمئن فيها الأفئدة، ويهدأ خوف الروح ورعشة الضمير، ويزول التناقض بين الجسد والذات، كلما تعلو قيمة الإنسان من حيث هو كذلك، وليس حشدا من المظاهر الخارجية العارضة.

٣/ث/٢/٢/٢* علي أية حال، وفي الاتجاه العكسي لتكوين الثروة، تظهر أغصان ميلودراما الرهن بتنويعاتها، داخل السوق الخلفي الذي يتكشف مع الأزمات الرأسمالية، فحيث لا عمل ولا إنتاج ولا جدية، تظهر أشكال مغامرة اللعب التي تتبدد فيها بقايا الثروة ومظاهر الرفاهية الممكنة بعدما كانت مناط عز وافتخار، وذلك وفق شروط تعاقدية محددة الأجل أو المدى. ولا محيص أن يكون الطرف الآخر في التعاقد الشيطان بما يبذله من وعود لا عقلانية، لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من أزمة الواقع الراهن نحو مستقبل مشرق بالآمال المرجوة. وتؤسس مغامرات الرهن سوقا جد عجيب، تختل فيه معادلة الإنتاج بمثل ما تختل معادلة التسويق، إذ تختل العلاقة بين الجهد والأجر، مثلما تختل العلاقة بين السلعة والسعر، وتتميع القيمة الحقيقية للأشياء والذوات!.

ففي الصيغة المباشرة للرهن يتخلى الفاعل طوعا وبملء إرادته عن جزء من بقايا الرفاهية: قصر أو ضيعة أو مصنع، أو جوهرة ثمينة.. الخ، باعتبار أيا منها المرهون الذي يضمن له- في الوقت نفسه- أن يحصل من الطرف الآخر في التعاقد، علي كمية مال أقل بكثير من القيمة الحقيقية لما رهنه. ولكنه يرضي- من ناحية ثانية- بهذا الصفقة المختلة، لأنه بحاجة لسيولة مالية يدبر بها شئونه واحتياجات حياته العملية في البيت والعمل المتعطل، وقد يشكر المتعاقد معه ويقبل يديه. ويتغذى رضا الفاعل- من ناحية ثالثة- بأمله في استرداد المرهون أو فك الرهن، واستعادة أحوال البيت والعمل في مسارها القديم، خلال مدي زمني، يتصل بمستقبل غامض. فإن لم يستطع فك الرهن- وهو غالبا ما يحدث - ضاع المرهون فيما يتبدد بالأزمة وانتقلت ملكيته- ببساطة وتلقائية- إلي الشيطان الذي يسوغ الصفقة كلها، ويزينها ويتلقى العرفان عليها، بصفته طرفا ثانيا في التعاقد.

٣/ث/٢/٢ *وفي الأشكال الأخرى من خمائر النكد وثيقة الصلة بميلودراما الرهن، تتنوع لا أكثر العناصر في بنية صفقة الرهن، ففي «القمار- Gambling» يتحول المرهون العيني إلي بقايا ما في الجيب من مال، بصفته الضمانة- في هذه الحالة- ليجد الفاعل مقعدا حول المائدة، كما تتحول شروط العقد إلي شروط اللعبة التي تحدد في الوقت نفسه معني الكسب ومعني الخسارة، في مدي زمني يشغل بفعل اللعب واكتمال الدورة، بينما يتغذى الفعل من بدئه إلي منتهاه علي الأمل في أن تسفر الضمانة التافهة عن ثروة طائلة في غمضة عين، دون أي جهد سوى تقليب الأوراق، أو إلقاء النرد!، وإلا خسر الضمانة، وبدا وكأنه ألقي بها كأي أحمق في التراب أو الرمال المتحركة في صحراء التيه. وفي سباق الخيل، يضع الفاعل من البقايا المالية في جيبه، ما يسمح له فقط بأن يجد لنفسه مكانا في السباق، وإن سمي «رهانا- Betting»، وله أيضا شروطه التعاقدية، ويبقي- بعد ذلك- كل شيء مرهونا في الحقيقة بجهود أقدام الخيل وعضلاتها!. كما يبقي الأمل ليغذى هذا الاختلال العجيب في معادلتي الإنتاج والتسويق، سواء تبددت الضمانة، التي تعد رأس المال، أو جاءت بالأرباح الهائلة، من وراء هذه الآلة التي لا تعدو أن تكون خيلا يجري في سباق. وفي كل أولئك، لا عقل ولا لغة سوي للحظ، فإما يبتسم وتقبل معه الدنيا، وتمطر السماء ذهبا وألماسا بلا حساب، أو يكشر عن أنيابه وتدبر الدنيا، وتمطر السماء حجارة من سجيل، ونذر الإفلاس بوجهها الكالح، الذي يدني أسباب اليأس والقنوط، بينما لا يبتسم دائما إلا الشيطان.

٣/ث/١/٣ * لا شك أن بنية الرهن، تتضمن عنصرا هاما، يتمثل فيما يقدمه الشيطان، حيث الأمل المخبأ في بطن الغيب، وغالبا ما لا تكون له بشائر أو شواهد في أفق الحاضر، ولكنه يخدر العقل ويداعب النفس ويزين الصفقة التي تصبح «مخاطرة- Risk» بعواقب وخيمة في معظم الأحوال. وقد ابتكر تنويعات القمار والرهان علي سباق الخيل أبناء الأرستقراطية، لاسيما في القرن الثامن عشر، لأنهم استنكفوا العمل واحتقروه وكانوا من ناحية ثانية حريصين علي نمط حياة يتسم بالبذخ والتبذير، ولم تعد لخيولهم- من ناحية ثانية- أية وظيفة عملية في الحرب والقتال، كما باتت سيوفهم للزينة، وعنصرا في مظهرهم العام. ولما كانوا مهددين غالبا بالإفلاس في ظل سيطرة الطبقة البرجوازية علي سوق العمل والإنتاج، ابتكروا حل بنية الرهن بتنويعاتها الممكنة عساها تواتيهم بالحظ السعيد، وتعود بالتاريخ إلي مجراها القديم. ولكن لا الحظ ابتسم ولا التاريخ غير مجراه، فسقطت أراضيهم وأشكال رفاهيتهم بالرهن نفسه في قبضة الطبقة البرجوازية الصاعدة.

واستقرت البنية بأشكالها في سوقها الخاص، لتدعو إليها باطراد عناصر من أبناء البرجوازية وما تحتها، وحيثما تبلور نمط الابن المتلاف أو المبذر والمغامر في الوقت نفسه، بلا رغبة في العمل.

٣/ث/٢/٣*وفي السياق نفسه، اقترنت بنية الرهن في الأدبيات الأوربية بالهلاك، أو «الخراب- ruin»، الذي يطيح بكل مكتسبات الدنيا وجهد العمر في غمضة عين، فكانت اللفظة نفسها بمعني الطلل أو الأثر الدارس، واشتق منها أيضا صفة الفعل التخريبي «ruinous»!. ولما كانت بنية الرهن في لبابها صفقة مع الشيطان، وإن كانت من خلال أجناده علي الأرض، فقد كانت عميقة الجذور في الأدبيات الأوروبية، منذ استقرت فيها المسيحية وبدا الربط جليا بين الخطايا وإيعاز الشيطان. ولعل أقدم صيغ الرهن في هذه الأدبيات، ما جاء في أحد مسرحيات «المعجزة»، يحمل اسم بطله القس (تيوفيل [١])، فذلك القس وقع عقدا بدمه مع الشيطان ليعيد إليه أملاكه ومنصبه الكنسي، بعدما تجرد من كليهما، في مقابل أن يهب الشيطان روحه بعد موته. ومع أن الشيطان أوفي بوعوده، بما مكن «تيوفيل» من أعدائه وأملاكه ومنصبه، الذي استغله أبشع استغلال ليزيد أملاكه وثروته، إلا أنه اكتشف أن روحه التي رهنها بدمه، خربت وأثقلت بالآثام، مما أغرقه في دموع التوبة والندم، ودعاه إلي صلوات الغفران. ومن بعد (تيوفيل) ظهرت (فاوست) وتعد أشهر صيغ رهن الروح بالدم في صفقة مع الشيطان في الأدب الأوروبي بل والعالمي، وكان «فاوست» يطمح إلي زيادة قدراته المعرفية فيستطع مغالبة شروط الزمان والمكان ومادة الجسد، ويمكنه أن يجوس في أنحاء الماضي وفي أي مكان، فيشهد بحواسه ويعيش ما لم يعشه. ومنحه الشيطان ما وعده به، ولكن «فاوست»، مرة أخرى، يتململ في شيخوخته من الصفقة، بالتوبة!.

٣/ث/٣/٣* إلا أن بنية رهن الروح بصفقة مع الشيطان، لا تتخذ دائما هذه الصيغة الميتافيزيقية المباشرة، فعقد الزواج في الواقع الاجتماعي قد يتحول إلي صفقة مع الشيطان وإن اكتسي بمظهر الشرعية، حين يذعن أيّ من طرفيه أو كليهما معا لمجرد إرادة السلطة الأبوية، أو يقهر أي منهما نفسه علي قبوله، بوعد الثروة ومظاهر الرفاهية والحفاظ علي البنية الطبقية، لا بالحب والرضي والاختيار الإرادي. ولا يلبث أن يكشف الزواج- في هذه الحالات- عن حقيقته كعقد مع الشيطان، لا مع الله، ويصبح عقد امتلاك، مما يؤدي إلي تصدعه من الداخل بالشقاء المتبادل مرة وعلاقات الخيانة والزني مرة، ومناكفة الإلحاح علي العفة مرة ثالثة، أو حيازة الثروة وأسباب الترف، التي غالبا ما تكون الوعود بها كاذبة، مرات!. وتطرد بنية رهن الروح بالزواج، علي هذا النحو بما تنطوي عليه من تداعيات مؤلمة ومخربة، يستحيل تداركها، إلا بما يزيدها ألما وتخريبا، حتى في التنويعات الأكثر حداثة في القرن العشرين. ففي مسرحية (الحياة الراكدة- Still life) أو (مقابلة قصيرة - Brief encounter) التي كتبها «نويل كوارد- Noel Coward»، تكمن خمائر النكد في زواج كل من «لورا جيسون- Laura Jesson» و«أليك هارفي- Alec Harvey» وفقا لهذه البنية نفسه، التي أسفرت عن الشقاء وعدم الانسجام. وفي الحاضر يلتقيان في محطة قطار، فيدب في نفسيهما الشعور بالبهجة والانسجام ويتشاركان كل شيء، فيتواعدا علي الالتقاء سويا مرة من كل أسبوع في المحطة نفسها. ولكن بإدراك كل منهما أنه يحب الآخر، يتولد- في الوقت نفسه- الإحساس المأسوي- أو بالدقة الميلودرامي- بأن كليهما لا يمكنه التحرر من أسر حياته الزوجية، ويهجر أسرته التي ينتفي منها الحب المتبادل، فيخيم عليهما القنوط[٢].

---

(١) انظر كتابنا (نبش في أوراق قديمة/ قراءة في نظريات دراما العصور الوسطي- القاهرة- دار جزيرة الورد- ٢٠١٨، مبحث مسرحية المعجزة والكرامة.

(٢) انظر الموقع الإليكتروني «أدوات أدبية»: http://literarydevices.net/melodrama/

٣/ث/٣/٤/أ*وفي (مرتفعات وزرينج/١٨٤٧[١]) تتعدد بنية رهن الروح بالزواج بين الجيل الواحد وتمتد آثارها التعسة لتعيد إنتاجها عبر الأجيال، وقد اقترن فيها الحب المجهض بالانتقام والتعذيب الفج، علي نحو حول الحب نفسه إلي نزعة امتلاك مرضية، فينهش نفسه بالحقد والغيرة. علي أن خمائر النكد خمائر النكد ترجع بالأبطال إلي طفولتهم، فقد تربي «هيثكليف- Heathcliff» طفلا يتيما شريدا في بيت السيد «إيرناشو- Earnshaw»، ورغم أنه يعد ابنا بالتبني وأخا بالتبعية لكل من «كاثرين- Catharine» وأخيها «هندلي- Hindely»، إلا أنه كان بمثابة الخادم في الضيعة، والزريبة، وبينما حظي من «كاثرين» بالعطف، الذي نما حبا عميقا مع الأيام، ومن الأب بالعناية لما يبذله من جهود في العمل، إلا أن ذلك نفسه ما أوغر صدر «هندلي» فراح يسومه ألوان العذاب والإهانة، ولاسيما بعد أن توفي الأب. وفي هذه المرحلة، أجهضت «كاثرين» حبها قبل إجهاضه بأخيها، سواء لوضع «هيثكليف» الطبقي، أو لجذوره كشريد، وقبلت أن تتزوج من «إدجار لينتون - Edgar Linton»، صديق الطفولة أيضا والوجيه الثرى، الذي يحبها، ويعلم أنها لا تبادله حبا بحب لأن قلبها مع «هيثكليف». وهكذا. تكونت أولى خمائر النكد في بنية رهن بالزواج أفسدت أرواح أربعة أشخاص، تصوروا أن الثروة والمكانة والاجتماعية ضمادة كافية[٢].

٣/ث/٣/٤/ب* وفي المسافة الميلودرامية، تتم زيجة «كاثرين» وتنجب ابنتها التي تمنحها اسمها، كما يتزوج أخوها من «فرانسيس» التي تموت بعد ولادتها «هاريتون- Hareton»، بينما يسافر «هيثكليف»، ويكون في بضع سنوات ثروة طائلة من لعب القمار!، ويعود بعدها وقد تحول حبه المجهض إلي طاقة انتقام الإهانة التي لحقت به. فيتزوج «إيزابيلا- Isabella»، أخت «إدجار» الصغرى، التي تخدع فيه بعدما عاد ثريا، ولا تدري أنه تزوجها انتقاما من أخيها!، فتضطر إلي الفرار من البيت لتعيش مع ابنها «لينتون- Linton» وحيدة إلي موتها!. ويسدد من ناحية ثانية ديون «هندلي» السكير الذي ضيع ثروته، كما أنه يمعن في إذلاله يسمح له بالبقاء في البيت، بينما يتبنى ابنه «هاريتون»، وينفث فيه عن كل أحقاده وغله من أبيه، فيعيد إنتاج خمائر النكد مجددا. ومن ناحية ثالثة، يحرض ابنه علي الزواج من ابنة «كاثرين»- التي لم تكن تعلم شيئا عن تاريخ أسرتها- لتؤول إليه ثروتها!، ورغم أنها تكتشف خدعتها فيه، إلا أنها تضطر إلي الرضوخ بعد حبسها وتهديدها، بينما يتضح أنها تحب «هاريتون» ابن خالها[٣]، الذي يعيد سيرة «هيثكليف» من بداياتها، وعلي يدي هثيكليف نفسه!. وهكذا فإن علاقات الحب تجهض، وتصبح علاقات الزواج عقودا مع الشيطان، فإما تبنيها الأطماع ورغبة الثراء بمشاعر مراوغة!، أو الرغبة في الانتقام والنكاية في آخر، مما يفسدها من داخلها بالشقاء والكراهية، وينذر بالخيانة في الظلام.

---

(١) هذا العمل هو الرواية الوحيدة للكاتبة البريطانية «إيملي برونتي- Emily Bronte\1818: 1848»، وتتوافق مع الحساسية الميلودرامية، في القرن التاسع عشر، وتصنف علي أنها قوطية، وأعدت للمسرح في أنحاء مختلفة من أوروبا وأمريكا، بعد بريطانيا.

(٢) انظر: مرتفعات_ويزرينج\https://ar.wikipedia.org/wiki

(٣) انظر: مرتفعات_ويزرينج\https://ar.wikipedia.org/wiki

٣/ث/٣/٥/١* ولعل (الطريق إلي الهلاك/١٨٩٢) من الأعمال الهامة تاريخيا، سواء باستيعابها بنية الرهن في خطها الرئيسي وبصيغ فرعية متعددة، أو كعمل مفصلي كشف عن عناصر عديدة ميلودرامية في أرحام الأنواع السابقة عليها بدءا من الملهاة العاطفية إلي التهكمية مرورا بالمأساة العائلية، كما قدمت- من ناحية ثالثة- السمات الجوهرية للشخصية الفاعلة في بنية الرهن. فبغض النظر عن جذور الفاعل الطبقية، التي قد تتراوح بين الأرستقراطية وأدني الطبقات الاجتماعية، مرورا بشرائح وفئات البرجوازية، هناك دائما رغبة عميقة في الاستمتاع بالحياة، مع تكبيل اليد بشروط في الإنفاق، أو ضيق الموارد، وربما انعدامها، وفي الوقت نفسه انتفاء الرغبة في العمل أو الكد وبذل الجهد، واللامبالاة بقيمته والسخرية منه، كما أن هناك الأمل فيما يعد ضربة الحظ المواتية، علي نحو يوشك أن يكون إدمانا أو مرضا نفسيا. ومن هذه السمات تتكون تنويعات نمط المتلاف أو المبذر الذي يحلم بالمال والمتعة.

٣/ث/٣/٥/٢* وأول التنويعات التي نجدها للابن المتلاف في بنية الرهن، تتمثل في «جاك»، فمن ناحية نراه شريدا في المجتمع عن أبيه، النائب الراحل «ميلفورد»، الذي توفي خارج البلاد، وعن زوجة أبيه السيدة «وارين» ولا يعمل شيئا منتجا، ولكنه يعوزه المال ليستمتع بحياته وشبابه. ومن ناحية ثانية نجده بصفته ابنا غير شرعي لأبيه، فهو ثمرة صفقة رهن للروح بين أبيه وأمه عقدها الشيطان. ولعل ذلك ما يجعله- من ناحية ثالثة- يرى أنه لا ينبغي تركه للجوع، وإن كان ابنا غير شرعي، مما يجعله أيضا يخشى أن يعاقبه أبوه ويحرمه من الإرث. وهذه العناصر تتغذي - علي مستو آخر- بالأرملة «وارين» التي توصف باللعوب والسيئة السمعة، فهي الوجه المماثل لأمه في الحاضر، إذ تزوجت أباه، لا حبا فيه، بل طمعا في ثروته بعد مماته لقاء ما تمنحه من متعة حسية وفق قدراته. ولكن السيدة «وارين» بلغت من العمر- وإن احتفظت ببقايا جمال وفتنة ورغبة في المتعة- ما يجعلها معنية بالاستئثار بالإرث باعتبارها حقها، ومستعدة- من ناحية ثانية- أن تكون خدين الشيطان لعقد زيجات جديدة، ولو استنزفت ثروتها وتنافست فيها مع «صوفيا»، ابنتها من زوجها الأول. علي أية حال إن كانت الأرملة «وارين» مستعدة لعقد زيجة علي أساس بنية رهن الروح للسعادة والمتعة الحسية، وفي الاتجاه العكسي لزيجاتها السابقة، فجاك يحل معضلة وجوده بتنويعات أخرى علي بنية الرهن نفسها. فمن ناحية يعيش علي مودة صداقته مع «هاري»، ومن ناحية ثانية، يقترض من أبيه السيد «دورنتون»، بما يسمح له من ناحية ثالثة بأن يجد لنفسه مقعدا علي موائد القمار، وموطئ قدم حول مضمار سباق الخيل، ويراوده الأمل أن يبتسم له الحظ بما يعوضه، وينتظر في الوقت نفسه أن تلوح في الأفق وصية أبيه المؤتمن عليها السيد «سولكي»، شريك «دورنتون» في مؤسسته.

٣/ث/٣/٥/٣* وإلي جانب «جاك» في (الطريق إلي الهلاك)، نجد تنويعة «تشارلز» بانتمائه إلي البرجوازية الصغيرة، منحدرا عن أب كان يعمل خبازا للحلوى وجد كان يتجر في سقط الذبائح، وقليل التعليم عديم الثقافة ولكنه يود لو أنسي هذه الجذور التي يحتقرها ويهزأ بها، ويود بدوره لو استمتع بحياته بلا عمل. ويبدو أن «تشارلز» أدمن بنية الرهن أو تمكنت من عقله ونفسه فأصبح مريضا بها، فأدت إلي تبديده الثروة الهائلة التي آلت إليه من أبيه وجده، علي سباق الخيل والقمار قبل أن يبدأ الفعل الدرامي. ومن ناحية ثانية يلجأ إلي رهن البقايا العينية منها لدي المرابي سلكي، لقاء ما يأخذه من مال، يعود ليضخه في القمار وسباق الخيل، والأمل- مرة أخرى- لا شيء سوى ابتسامة الحظ بضربة تعوض ما ضاع. كما أنه يعرض نفسه في صفقة زواج من الأرملة وارين يرهن فيها روحه وشبابه، مقابل المال الذي يمكن أن يستنزفه منها!.

٣/ث/٣/٥/٤* وفي التنويعة الثالثة نجد «هاري» الذي يتمتع بثروة أبيه «دورنتون»، وبما له من مكانة مرموقة ومؤسسة اقتصادية ناجحة، إلا أنه يضيق بما يفرضه عليه من شروط في الإنفاق ومطالبة بالاعتدال، وإلحاح علي العمل حتى أنه منحه مقعدا في مجلس الإدارة وصلاحية التوقيع. ورغم حبه الشديد لأبيه وأسفه العميق أن يكون سببا في سخطه أو حزنه، إلا أنه يرى نفسه مبذرا متلافا لا أمل في إصلاحه، فيميل إلي التهكم، حتى من نفسه، مما يعمق سمة اللامبالاة في تكوين النمط. وبهذه اللامبالاة قد يكون النمط أنانيا شريرا قاسي القلب، أو ينقلب مثل هاري طيبا إلي حد الحماقة في معاونة كل معسر يتطلع إليه ويلوذ به، حتى أن الخدم يحبونه ويبشون له ولمداعباته أو نكاته، ولذا يكسرون أوامر أبيه بطرده، ويفتحون له الباب، ويتدخل لحمايتهم من غضب أبيه. ويبدو أن «هاري» يراهن في كل هذا علي رقته العاطفية وحبه لأبيه، وحب أبيه له، بصفته الابن ولكنه- من ناحية ثانية- يقامر ويراهن في سباقات الخيل، علي أمل أن يبتسم الحظ، ويجد ما يعيده إلي خزانة أبيه التي يستنزفها بين نوبات السخط والتأنيب والتوبيخ والغضب التي تستبد بأبيه.

٣/ث/٣/٥/٥* وعلي هذا النحو، فإن بنية الرهن بتنويعاتها المختلفة، تهيمن علي خمائر النكد في (الطريق إلي الهلاك)، وتشكل فيها ماضي الأصدقاء الثلاثة، وقد دمجت فيها «ثيمة» ابن الحرام، كما دمجت ما يماثلها في عالم الأرملة «وارين»، التي تكون- في الوقت نفسه- مع ابنتها «صوفيا» نمط المرأة الثنائي. وفي تطوير هذه البنية، تنفجر مؤسسة «دورنتون»، وتتهدد بإشهار الإفلاس حين يتعين تسديد فواتير الديون التي أثقلها بها «هاري» ولا يستطيع إنقاذها من مصيرها أن يلغي الأب صلاحية توقيع ابنه، ولا طرده ولا صب اللعنة عليه وإعلانه بالحرمان من الإرث، بل يبقي كل أولئك من تداعيات الأزمة المالية، مثلها مثل إيداع «جاك» في السجن لعدم وفائه بما عليه من صكوك دين، وعقابا له باعتباره السبب في إفساد «هاري». وفي السياق نفسه تتشكل الحبكة من الجهود التي تبذلها الشخصيات لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، فيعيدون إنتاج بنية الرهن نفسها، بما يؤدي إلي مزيد من تدهور الأوضاع، في إطار التعقيدات الدرامية. ويتمثل الشيطان في المرابي سلكي،كطرف ثانٍ في التعاقد مرة، وفي الأرملة «وارين» مرة، وفي الحلف بينهما مرة، حين تقع وصية «ميلفورد» بالصدفة في يد سلكي. فمن ناحية، يحاول «هاري» الاقتراض من «سلكي»، ولو من قبيل الوفاء بجميله عليه، ولكن المحاولة تأتي بما لم يشتهِ منها[١]، ومن ناحية ثانية يقرر التضحية بحبه الصادق والبريء لصوفيا، ويستجيب- في الوقت نفسه- لغرام أمها، فيبيع روحه وشبابه لها، مقابل أن تضخ ثروتها لإنقاذ أبيه، وتمنحه ما يمكنه من إطلاق سراح «جاك»، بحجة أنه سيتأهب به للزفاف. ويحاول «تشارلز» الاقتراض من سلكي، بضمان جياده، لإنقاذ جاك أيضا من السجن. ولكن سلكي يستغل المعلومة ويكدس أرباب الديون علي رأس جاك، بل ويستقطب «تشارلز» في خطته للإيقاع بالأرملة «وارين»، والإفادة من الوصية لتزويجه منها!.

(١) راجع المثال كما نوقش في تنويعة الجريمة المدنية.

٣/ث/١/٦/٣* ويبدو أن ميلودراما الرهن، لا تختلف في تكنيك بنائها وتطويرها عن غيرها من الفروع الأخرى التي تُدمج تنويعة أو أكثر منها في سياقها، وتؤدي الصدفة والشخصيات الثانوية أدوارا هامة في الإعلان عن اختمار النكد وتفجيره. وذلك في شكل خبر في جريدة أو علي لسان صديق، عن تصرف البطل المتلاف بثروته أو بروحه مع امرأة غناجة تكاد توقعه في حبائلها، أو للتذكير بموعد سداد دين أو فك رهنية، أو انتفاء البقايا العينية من الرفاهية القديمة التي يمكن أن تضخ في رهن جديد. ولا يخلو الأمر من الشيطان أو حلفائه من البشر، وأعوانهم الذين يتدربون تحت أيديهم. وهؤلاء وأولئك يتخذون صيغ عديدة تراوغ بقيم الأمانة والشرف والتدين المفرط، والتواضع إلي حد الاستكانة وادعاء الفقر وكثرة الهموم، يتصفون بالبخل والجشع والدهاء وسعة الحيلة والانتهازية، ويجيدون إطلاق الوعود البراقة، وادعاء استعدادهم الدائم للخدمة والمعاونة. ويوجد بين خدمهم وأعوانهم من يماثلهم، وقد يشكلون شبكة تتساند رغم التنافس للاتفاق علي أية منافع مشتركة. وذلك إلي جانب تنويعة من الكبار الطيبين، الذين قد يخفي ماضيهم وأسلوبهم في تكوين الثروة، ويختزل في الشقاء والكد والأمانة والحرص علي الاعتدال ومكارم الأخلاق. وبين هؤلاء وأولئك تتولد علاقات الصداقة أو الأخوة أو الشراكة في العمل، أو الزمالة في السوق.

٣/ث/٢/٦/٣* وتتوزع في الجانبين تنويعة تتراوح بين وجهي نمط المرأة الثنائي من المتصابية، المطلقة، متعددة الزواج، الأرملة، الزوجة، الخادمة، في مهن وأدوار اجتماعية متباينة، إلا أن ما يجمع بينهم حب المال والتراوح بين العفة والتفريط، مما يجعل أي منهن طرفا علي نحو ما في صفقة مع الشيطان. وتتشكل الحبكة من جهود الأبطال المبذولة في محاولاتهم لفك الرهن أو سداد القرض، أو مواجهة شبح الإفلاس أو السجن. وغالبا يتورطون في صفقات رهن جديدة مما يطور الصراع، وينوّع المواجهات الميلودرامية، لاسيما بين ذوي القربى: آباء وأبناء، أو أخوة وأخوات أو أصدقاء حميمين، وهي مواجهات تتشبع باللوم والتأنيب متزايد الصخب والهياج الانفعالي، وتستثير الذكريات القديمة، وتستدعي مشاعر الحزن والأسى والرصيد المكتوم من المودة، وتقود إلي البكاء أحيانا، والتوبة وطلب الغفران أو التسامح. وغالبا تأتي الصدفة لتقدم الحلول المرجوة، وتؤدي إلي إنقاذ ما يمكن إنقاذه من مشروع حلفاء الشيطان. ففي (الطريق إلي الهلاك)، يعرف «جاك» ما يدله علي ظهور وصية أبيه من حوار عابر مع تشارلز، ومن ثمة يبادر إلي الاستغاثة بالمؤتمن عليها «سولكي». ويموت أحد أقارب «سولكي»، فيرث عنه ثروة طائلة، ويرتضي أن يضخها في الشركة المتداعية، مما ينقذها من الخراب، ويجهض في الوقت نفسه زيجة «هاري» من الأرملة و«ارين» ويتزوج من ابنتها «صوفيا».

٣/ث/١/٤* لا غرو أن تكون بنية الرهن بتنويعاتها الممكنة فيما ورثته الواقعية من الميلودراما بمختلف فروعها، فضلا عن قالب المسرحية محكمة الصنع، وأعادت- في الوقت نفسه- شحنها برؤى جديدة تتجاوز المنظور الأخلاقي لفروعها. فعمقت أنماط الشخصيات وأعادت بناءها علي أساس تفاعلها مع ظروفها الاجتماعية والاقتصادية وما تتلقاه من ثقافة وتمارسه من أعمال، وتمر به من تجارب، ومنحتها وعيا عميقا ومطردا بذاتها، وقدرتها علي الاختيار والتمييز بين ما تريد وما لا تريد، مما أعلي من شأن عنصر الإرادة والعقل والتفكير والنقد الذاتي. وعلي مستو آخر، أمدت القالب برؤى من القراءة الواعية لحركة التاريخ والمجتمع في ضوءٍ ما لكليهما من قوانين موضوعية، في مواجهة قوانين السوق الرأسمالي التي تزاوجت مع القدر بمضمونه الميتافيزيقي الذي يرسخ للصدفة.

وفي هذا السياق، اكتسبت بقايا الرفاهية ضمن عناصر بنية الرهن مضمونا رمزيا للطبقة ومكانتها ومفاخرها، ومدي تمسك أبنائها بها بصفتها تعبيرا عن أصالتهم، علي نحو لا يخلو- بالطبع- من جمال آسر عميق التأثير في المتلقي. وغالبا ما تبدو الطبقة أو الأسرة عاجزة وقد فشلت كل جهدها لفك الرهن، عن الصمود في مواجهة متغيرات أكبر منها، وربما لا تفهمها، فتخرج- بالتبعية- من مسار التاريخ. وبهذا المعني وظف « تشخوف/ ١٨٦٠- ١٩٠٤ »- مثلا- بنية الرهن في رائعته (بستان الكرز/ ١٩٠٤)، ووظفها «جرانفيل باركر/ ١٨٧٧- ١٩٤٦) في (تزويج آن ليت/ ١٩٠٠)، كما وظفها «نعمان عاشور/ ١٩١٨- ١٩٨٧» في (عائلة الدوغري /١٩٦٣)، وإن ارتقي برمز البيت إلي دلالة الوطن وما تحمله جدرانه من تاريخ.

٣/ث/١/١/٤* ففي (تزويج آن ليت) يخيم شبح الإفلاس بالكامل، علي أسرة من الأرستقراطية الإنجليزية، خلال الربع الأخير من القرن الثامن عشر، ابتداء من الجد «جورج» وزوجته الليدي «ليت» اللذين نخر فيهما سوس الشيخوخة، ولم يعد لهما من بقايا المجد القديم سوي التعالي بالقيم والأفكار البالية، حتى صارا مدعاة للتهكم المغلف بالشفقة. ومن ناحية ثانية الأب «كارنابي ليت» الذي يغير انتماءه للأحزاب السياسية ليضغط بأحدهما لا أكثر علي الآخر، حتى خسر الكل تقريبا وتراجع محصورا في ضيعة «ماركسويد» التي آلت إليه من زوجته الراحلة، فاضطر إلي رهنها لواحد من البرجوازية الريفية المحيطة بها، «تاتون»، الذي يبدو متفانيا في الإشراف علي الضيعة والإنفاق علي العائلة، راضيا بما يلقاه من تهكم عليه باعتباره مداعبة، وإن بدت ثقيلة أحيانا. وفي هذا السياق، تتبدى جهود «كارنابي» وأبنائه، بمثابة محاولات لفك الرهن وإعادة الأسرة لمسارها القديم. ومن هذه المحاولات ما تم في الماضي قبل بداية الفعل، مثل زواج الابنة الكبرى «سارة» وزواج الابن «جورج»، ومنها ما يشكل الفعل الدرامي في الحاضر، حيث مشروع تزويج الابنة الصغرى «آن»، الذي يرجى معه استعادة الوضع السياسي أيضا. وتنوع المحاولات في مجموعها علي بنية الرهن، وتداعياتها التي ربما كانت أكثر مرارة من الدوافع إليها.

٣/ث/١/٤/٢* فمن ناحية، كان زواج «سارة» من «تشارلز» الذي تحمل لقب عائلته «كوتشام»، زيجة أرستقراطية من نوعية رهن الروح مقابل الحفاظ علي المكانة، ولذا تتفسخ من داخلها سواء بخيانة الزوج المتكررة التي لم تخل أحيانا من فضائح، مما دعاها إلي هجره واللجوء إلي القضاء طلبا للطلاق، والعودة لأبيها، بينما تلج بنفسها بنية رهن أخرى مماثلة كعشيقة للورد «آرثر» علي أمل أن يتزوجها بعد الطلاق، قبلما يسفر الأمر عن فضيحة!. ومن ناحية ثانية، تزوّج «جورج» من «دوللي» ابنة البرجوازي الريفي «كرو» لمجرد أنها ثرية وموضوعا للإشباع الجنسي لا بأس به، ولكنه دائم الشكوى من عجزها عن التكيف مع نمط الحياة الأرستقراطية، فهجرها بدوره إلي الضيعة، وتركها حاملا!، وصليبا علي ظهره بالسؤال عن كيف سيحمل أبناؤها ألقاب العائلة، كما يعيد إنتاج بنية الرهن علي نحو أكثر سخفا في العبث مع الفلاحات في مزرعة «تاتون»!.

٣/ث/٣/١/٤* ويعيد «كارنابي» إنتاج بنية الرهن نفسها على نحو مزدوج في خطة إيقاع «اللورد جون» للزواج من الابنة الصغرى «آن» باعتبارها أيضا المخرج الأخير من مأزقه، ليعود مجددا إلي الحياة السياسة في ظل أسرة الزوج، مبديا استعداده لأن يتخلى عن كل ما سبق أن أعلنه من مبادئ وتوجهات دعته للخلاف معهم وتغيير وجهته الحزبية عنهم. ويبدو «كارنابي» في هذا كله وكأنه الشيطان الذي يشرف على بنية الرهن ويعقد الصفقات ويراوغ المبادئ والقيم الأخلاقية بما يبتذلها في السياسة والاجتماع والعلاقات الإنسانية، بلا مبالاة بأي شيء، حتى أن الفخ الذي أعده لاصطياد «جون» تشبع ببنية رهن مركبة!. فمن ناحية كانت ثمة سهرة في القصر شغلت بلعب الورق على قرع الكئوس. ومن ناحية ثانية كان ثمة رهان مع «تاتون» علي العناية بنظافة القصر حتي خلي من كل ما يبعث علي الضيق أو إثارة الذعر ولاسيما الضفادع. ومن ناحية ثالثة غامر بسمعة ابنته «آن» لإثارة جون جنسيا، فأجلسها بجواره. وكانت نتيجة هذا الفخ المركب أن تهيج «جون» وقبل «آن» التي صرخت وانتفضت خارجة إلي الحديقة، لتكون صرختها نقطة الهجوم التي تستدعي التحقيق في المشهد الافتتاحي، وما إذا كانت بسبب القبلة علي نحو يستحق اعتبارها عدوانا علي شرفه، يستدعي التسوية إما بالزواج أو بالمبارزة، أو أنها بسبب ضفدعة قفزت علي قدميها فجأة مما أفزعها، فيخسر «تاتون» رهانه!.

٣/ث/٤/١/٤ *وعلي أية حال، بينما يتطور فخ صيد اللورد «جون» ليدخل عنصرا في بنية رهن بالروح، إلي النقطة التي يعود فيه ويخر علي قدميه راجيا «آن» أن تقبل الزواج منه، كانت تنفجر خمائر النكد السابقة بما انطوت عليه من بني رهن مماثلة، أمام وعي «آن» نفسها. فتتضح لها- من ناحية- حقيقة أبيها غير المبالية، والمتقلبة بين المبادئ حيثما توجد المنفعة. ومن ناحية ثانية، تداعيات علاقة «سارة» بزوجها وقضية طلاقها، ولاسيما أن حبيبها، «آرثر»، أخا «جون»، إذ أن زوجها يأبى طلاقها ويهدد- علي لسان محاميه- بفضح غرامها الذي تعتقد أنه سري، ما لم ترض أن يكون عائدها منه إقامة وإعاشة!، بينما يرتضي لها حبيبها- في الوقت نفسه- مكانة العشيقة السرية، بعدما سوي أموره مع زوجته!. ومن ناحية ثالثة، تتضح أبعاد علاقة «جورج» بزوجته: هجره لها، لامبالاته بها أو بحملها، ولادتها، حضورها بوليدها للضيعة وأزمة الانتقال الحتمي للألقاب العائلة الأرستقراطية إلي الحفيد الذي ينحدر من رحم برجوازي!.

٣/ث/٥/١/٤* وفي ضوء هذه التداعيات في كليتها تكتشف «آن» فساد بنية الرهن بالروح، رغم كل ما تعد به من ألوان الرفاهية وتلبية الاحتياجات. ولكن- علي مستو آخر- يلفت نظرها البستاني «جون أبود» الذي يبدو أمام عينيها بصفته الوحيد الذي يعمل وينتج بعرقه وكده كل ما في الحديقة من آيات الجمال، ويبدو سعيدا راضيا بالأكل البسيط الذي يقيم أوده، ويمنحه العافية، كما أنه برئ من الضغينة أو الحقد فيلح للاطمئنان علي «دولي» وصحتها، ويفرح بوليدها، بعكس أبيه جورج، غير المبالي، رغم أنه أحبها وسبق أن طلبها للزواج، ولكن أباها رفضه لرقة حاله. وبالتبعية فإن «آن» تكتشف ذاته اليقظة لحقيقتها الإنسانية، فيمكنها مجاوزة بني الرهن المنحطة التي توشك أن تكون عنصرا في واحدة منها، وتقرر هدم صفقة زواجها من اللورد«جون»، وإن كانت قد أثلجت صدرها حينا بفاعلية أنوثتها، وبركوع رجل تحت قدميها. وبالمقابل تقرر «آن» الدخول في صفقة عكسية وتعرض نفسها للزواج من البستاني الفقير، الذي لا يعدها بشيء، سوى أنها ستضطر إلي تعلم كيف تعمل بيديها!، وكأنها تنتفض بثورة علي انتمائها للأرستقراطية، وما ألفته من نمط حياة ترجع إليه الأوضاع المتدهورة لأبيها وأختها وأخيها، من الناحية الإنسانية قبل الاقتصادية. ورغم كل ما تواجهه من معارضة واستياء ودهشة، إلا أنها تصر علي موقفها، ويجد أبوها- في الوقت ذاته- نفسه مضطرا إلي فك رهن الضيعة ببيعها، فتؤول إلي ممثلي البرجوازية الريفية «تاتون»، و«كرو»، حمي «جورج»!.

٣/ث/١/٢/٤* وفي (بستان الكرز) نجد البستان نفسه تحت الرهن في يد «لوباخن»، لفترة طويلة، ريثما تتمكن ورثته وعلي رأسهم «رانفسكايا» من فك رهنه، بعدما يعودون من رحلتهم إلي أوربا التي أنفقوا فيها قيمة ما أخذوه بضمانه. ولكن بينما يصبح البستان رمزا للأرستقراطية الروسية، بكل ما تنطوي عليه من جمال ورقة وطراوة آسرة، نجد أفرادها جميعا عاجزين- كبارا كانوا أو صغارا، نساء أو رجالا- عن تحقيق أي نجاح خلال مسعاهم بالخارج طوال المسافة الميلودرامية التقليدية، بين تاريخ الرهن وتاريخ العودة، لفك رهن البستان. فقد شلتهم التقاليد والقيم الإقطاعية التي تربوا عليها، عن العمل والكسب أو الترويج لأنفسهم في السوق الرأسمالي، أو التكيف معه- علي نحو ما- بما يعيد تكوين الثروة في السوق الرأسمالي. فلا أحد فيهم مؤهل لأي عمل أو إنتاج إلا استعادة ذكري عالم قديم، ينحسر باطراد إلي ذمة التاريخ، أو متاحفه في أحسن الأحوال. وإذا تجرد أي منهم من هالة هذا العالم الجميلة، لن يتبقى منه إلا ساق في حانة أو قواد، أو غانية تدبر دونها الدنيا، ومشروع غانية علي الطريق، أو طرفا في بنية رهن بالروح والجسد. كما عجزوا- في السياق نفسه- عن فهم حركة التاريخ التي نقلت «لوباخن» من ابن تاجر صغير إلي برجوازي مستعد لشراء البستان، وحرثه، والانتفاع بكل ما فيه، وتحويله إلي مشروع منتج، غير مبال بأي قيمة جمالية، مقابل القيم النفعية التي يمكن أن يتمخض عنها. وفي هذا الإطار فقط تتكشف بنية الرهن بتنويعاتها الممكنة، عن نذرها المهلكة، فيعجزون عن فك الرهن، ويضطرون إلي الرحيل عن البستان لآخر مرة، بينما تسمع معاول الهدم تدك جذوع الأشجار، ومصير كل منهم المحتوم يلوح في أفق العالم الجديد، عالم «لوباخن»، لا عالم «رانفسكايا» وأخيها «جاييف»!.

٣/ث/٤/٢/٢/١* في(عائلة الدوغري) ترتقي دلالة البيت المرهون، الذي تربى فيه أبناء العائلة من موضوع إرث يمكن تقسيمه، إلي وطن يستحيل التفريط فيه ولا فيما بين جدرانه من ذكريات التاريخ، إلا من قبيل الخيانة والأنانية واللامبالاة، إذ تتحكم فيه قوى ثورية من خارجه، كما تحكم أمثاله. ويتولد هذا المعني من الفعل الرئيسي الذي تهيمن عليه بنية البيع المؤجل لحين فك الرهن، فقد عاد الابن مصطفي من إعارة عمل في الخارج، كون فيها ثروة، ويود تصفية حساباته القديمة في الحارة التي لم تعد تلائم تطلعه الطبقي: يطلق زوجته وابنة خالته «كريمة»، يبيع البيت بصفته آخر ما بقي من إرث الأب مع الخادم العجوز «الطواف» بعد ضياع الفرن، فتزيد بنصيبه ثروته ويمكنه اللحاق بركب الأكابر والزواج من المطلقة «أزهار»، ابنة وكيل الوزارة. والواقع أن هذا المشروع يؤذن بإيقاظ خمائر النكد الملتبسة في ماضي الأسرة ببنية الرهن، فقد مر الأب الراحل بأزمة اقتصادية عاصفة، بعدما اندلع حريق في الفرن الذي كان يعيش عليه وينتج ما ينفع الناس. وفي محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه رهن البيت، ليمكنه إعادة بناء الفرن. ولكنه مات كمدا ولم يجد من أبنائه من يخلفه في إدارة الفرن والإشراف علي إعادة بنائه. واضطر- من ناحية ثانية- الابن الأكبر، «سيد»، إلي التدخل، فضحي بكل ثروته ودكانه التي أذاعت صيته كأشهر وأفضل حائك ثياب في البلاد، ولكنه لم يستطع إلا أن يفك رهن البيت، وبيع الفرن، فاشتراه «أبو الرضا شنن»، الذي كان يعمل فيه كاتبا. وكان «شنن» يتميز بالبخل والخبث وإن تظاهر بالفقر والوفاء للعشرة، علي نحو يجعله تابع شيطان نموذجي في ميلودراما الرهن، إذ يعود مجددا في الحاضر بمحاولة الاستيلاء علي البيت. ولكن «سيد» كان قد أشهر «سيد» إفلاسه، ولم يجد ما يفعله إزاء المحنة إلا أن يحشد بقايا أدوات صنعته في صالة الشقة، ويلوذ بخلواته الصوفية، التي تشكل عالما بديلا في المسافة الميلودرامية، ويودع الأمه مع الوثائق في صندوق الذكريات، ويلتزم الصمت في أريحية عن دوره، مما رشحه- من ناحية ثانية- لأدوار المؤتمن!.

٣/ث/٤/٢/٢/٢*لا غرو أن يثير مشروع «مصطفي» قلقا عميقا في الأسرة، ويؤدي إلي دمج كل الخطوط الفرعية في سياقه، بما منح العمل وحدته الكلية وأعلن- في الوقت نفسه- اختمار عناصر النكد الكامنة. فانقسمت الأسرة، بين من يوافقه وتغريه تطلعاته بتطلعات مماثله: الأخت الكبرى، «زينب»، والصغرى «عائشة»، ومن يعارضه ويسخر منه ومن تطلعاته: «حسن»، الأخ الأكبر «سيد»، ابنة الخالة كريمة، و«علي الطواف» خادم الأسرة العجوز الذي قضي عمره بينها ومربيا لأفرادها عليما بطبائعهم، وإن ظل حافيا. ويزيد العصف والتوتر والاستقطاب بين الجبهتين كلما أصر «شنن» علي شراء البيت كله من ناحية، وتقدمت- من ناحية ثانية- خطى الأفراد في تحقيق مشروعاتها، التي تعد تنويعة علي بنية الرهن. فيرتبط «حسن» بفريق كرة قدم حتى أصبح قلب هجوم المنتخب القومي! وكريمة تطلق وتتزوج «سيد» الذي رأته أليق بها منذ البداية، فتحمل منه في غضون أشهر، بعدما قضت سنوات مع مصطفي بلا حمل!. وفي السياق نفسه يخرج «سيد» من عزلته ويحاول استئناف العمل، ولكنه يباغت بما طرأ علي السوق من تغيير في الذوق. وعلي الجبهة الأخرى يخفق مشروع زواج مصطفي من أزهار، ويتجمد زواج «عائشة» من «سامي»، لأنه ابن «شنن» مما يجعله عرضة للتهكم بنبش جذوره من ناحية، وينتظر- من ناحية ثانية- أن تأتيه فرصة لنشر مؤلفاته كأديب ناشئ، ولأنه ينتقد- من ناحية ثالثة- نمط العلاقات الإنسانية الذي يسود حوله بمنطق الصفقات الاقتصادية، وإن يكن بشعارات ذات لغة مقعرة وغير مفهومة غالبا، فيعجز في كل أحواله عن إرضاء جبهة «زينب» و«مصطفي» التي تسلطت علي وعي «عائشة»، ويبدو أقرب إلي الجبهة الأخرى، فتتشوه صورته من الاثنين.

٣/ث/٤/٢/٢/٣*لقد أنذر تراجع «شنن» عن شراء البيت وإعلانه أنه مرهون، بمواجهة عاصفة بين الجبهتين، ولا غرو أن تتسم الذروة بما تتسم به في الميلودراما عادة، سواء أكانت من تنويعة الرهن أو سواها، حيث يتم تشويه البطل وإنتاج صورة مغلوطة له. ومن ثمة، بدا «سيد» شخصا متلافا مبذرا ضيع ثروته ومكانته، وقبل العيش عالة علي أخوته، في ثوب درويش!، كما أنه لص سطا علي حجة ملكية البيت، فرهنه وضيع حقوق أخوته، فأصبح يستحق القتل أو السجن. وبشكل تقليدي أيضا في الميلودراما، كان لازما أن يخرج «سيد» عن صمته، ويفتح صندوق الذكريات المتصل بخمائر النكد ليبرئ نفسه بالوثائق وينقي صورته من الادعاءات الباطلة. وبهذا المشهد يصوغ «سيد» بصفته المؤتمن الاستنارة، علي نحو يثير السؤال عن السبب الحقيقي إذن لتراجع «شنن» عن شراء البيت، فيكمل «حسن» الاستنارة بإعلانه قرار السلطة السياسية- الذي نشر في الجرائد- بتخفيض إيجار البيوت القديمة لصالح فقراء المستأجرين، مما أشعر «شنن» بأن الصفقة لم تعد مفيدة أو مربحة!.

٣/ث/٤/٢/٢/٤*ولا شك أن تدخل «حسن» علي هذا النحو في الاستنارة، يبشر بقوة خارجية وفق تكنيك الصدفة، أو الظهور المفاجئ لشخصية ما، أو الإله من الآلة التي أدركها المسرح الإغريقي القديم، مما يضفي علي المشهد طابعا ميلودراميا. إلا أنه- من ناحية ثانية- لا يخلو من دلالة علي تجاوب البنية الدلالية الكامنة تحت الدراما، مع بنية الواقع الاجتماعي/ السياسي المفسرة، بما كان لها من تحيز أيديولوجي، وما تتخذه من قرارات لصالح البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين، علي نحو يؤثر في طبيعة السوق ويخفف من وطأة الاستغلال الرأسمالي، ولو نسبيا. وقد أدي هذا التدخل- علي مستو آخر- إلي الارتقاء بدلالة البيت الرمزية لمعنى الوطن أو جزء منه علي الأقل فيخضع لإرادة النظام السياسية قبل إرادة ملاكه!. وربما يخفف التأثير الميلودرامي لهذا التدخل، وإن كان لا ينفيه، أن «حسنا» اندمج في مراحل تطوره بالنظام السياسي ولو رمزيا، وأصبح قلب الهجوم للمنتخب القومي للكرة، كما أنه حليف «سيد» في جبهته ضد انتهازية وأنانية مصطفي، والجبهة المنضمة إليه.

٣/ث/٥/٢/٢/٤* وعلي أية حال، أجهض تدخل الدولة علي هذا النحو بنية الرهن/ البيع، وتبددت الصفقة التي قام عليها الفعل الدرامي، كما فعلت مصادفة الإرث المباغت الذي آل إلي «سولكي» في (الطريق إلي الهلاك) وبقي البيت لمن لم تفسد أرواحهم ونفوسهم التطلعات الطبقية، بعكس ما حدث في (بستان الكرز) أو (تزويج آن ليت) لأن الصراع كان داخل صفوف البرجوازية، لا ضد العاطلين بالوراثة من بقايا الأرستقراطية. ولكن من ناحية ثانية، كان علي «عائشة»- التي حولت موقفها بعد الاستنارة إلي جبهة «سيد»- حسم اختياراتها، فإما تتحرر من بنية الرهن بالروح، كما فعلت «آن» وترتضي الزواج من «سامي» بالحب وإرادة الحياة معا، أو تغرق في البنية نفسها، وتمهد لوجودها كزوجة شرسة نكداء، مثل أختها «زينب»، أو مطلقة متعجرفة كأزهار، أو عشيقة محتملة في الطرق السرية المظلمة مثل «سارة ليت» أو نحو ذلك من التداعيات التعسة التي تقطر سما ببطء في الروح، غير أن «نعمان» ترك الاختيارات مفتوحة أمامها.

الجزء الثاني : (حكاية سر)

الإهداء
إلي موزيو كيلمنتي..

أي شرف عظيم أن يزين مؤلفٌ نفسه أمام العالم بأن له صديقا، يعد في الوقت نفسه رجل العبقرية المعترف بها، والفضيلة المختبرة. أما بشأن عبقريتك فإبداعاتك الموسيقية تشهد لك بما يكفي، أما عن فضيلتك فقد أدركت منها أدلة يقينية، لا يمكن نسيانها مادمت حيا. لابد أني محظوظ بما يكفي لأن أبلغ الأجيال القادمة، وقد تنهدت بسرور، مغتبطة بذلك الرجل الذي كان يعاصر «كليمنتي»، وتربطه به صداقة حميمة. ولكم أتمني لو يتحقق ذلك العزاء ونبقي في قائمة الأصدقاء في حالة أكثر إشراقا، وبذا نحيا أعمارا أكثر سعادة!

تنويه

هناك القليل من المتع العظيمة أو الخالصة، كما تتمثل في أن تكون قادرا، بقص جيد لحكاية، أن تلفت الانتباه، وتثير المشاعر، وتحتفظ بجموع من يصغون إليك في حالة من الترقب تتسم بالقلق واللهفة. وتتزايد هذه المتعة بالتأكيد، حينما يكون معروفا أن مشاهدي المسرحية أو قراء السردية، من مشارب متعددة ومتنوعة. وحين تتفق عاطفة هؤلاء- مع تعددهم وتنوعهم- علي مشاركتهم في الانفعال بشعور واحد، وحين ينطلقون بحماسة متساوية ويصفقون بحرارة جماعية، فالمتعة بهذا التقدير والمديح، تصبح نشوة وابتهاجا. وفي المسرح حيث ينبغي أن ينسي كم عدد المدعين بالحق في هذه النشوة، الذين يجب أن يقتسموا بينهم الاستحقاق، الذي يجدر بالكل، ليس بوسع الشاعر أن ينسب لنفسه تلك الاستجابات التي تعد نتيجة تضافر عظيم لعديد من المواهب.

ألم يكن التصفيق الذي استقبل به الجمهور هذه المسرحية التي ننوه إليها، غير مألوف مثل سلسلة الخواطر، لا تكاد ترد إلي الذهن إلا نادرا. وأنا مستعد علي أية حال، كمؤلف يمكنه أن يثق بنفسه بشدة- وأتمني لو كنت مخطئا- أن هذه السلسة في المثال الراهن لم تكن مفزعة. فلا أستطيع أن أنسي العون الذي تلقيته من الدراما الفرنسية، التي استقيت منها الحوادث الرئيسية، والعديد من الأفكار، وكثير من تكنيك عرض القصة. فبذلت بنفسي جهد أن أختار وأدمج ببراعة التخطيطات التي كانت قادرة علي تشكيل صورة ممتازة، ولم تكن المحاولة فاشلة.

إننـي أسـتطيع أن أقـول وقـد أشـرفت قلـيلا علـي الممثلـين ومعـد الموسـيقي ومصمم المنـاظر والـرقص، إنهم جميعـا أسـهموا فـي نجـاح العـرض علـي نحـو جوهري. وأقر بعون كل منهم منفردا بكل سرور. وقد أظهر الممثلون بشكل خاص تألقا غير عادي في الموهبة، ولكن مهما كان امتنـاني لا يمكن أن أخـاطر بـذكر نمـاذج فرديـة، خشـية أن يعتقـد مـن لا أذكـر أسـماءهم فـي أنفسـهم، أننـي تجـاهلتهم. وإلـي جانـب ذلـك، ولكـي أكـون منصـفا، فـإن ذلـك لابـد مـن فحصـه وتمييـزه، وإن لـم يكـن المجـال لأطروحـة عـن الفـن الـدرامي. ولـذلك فـإنني لا أستطيع سـوى أن أكـرر إشـادتي الأمينـة بـالجهود المشـكورة للكـل، وأعتـرف بامتنان بكفاءة الدعم والمساندة التي حظيت بها.

ولكـن لابـد أن تغرينـي الميلودرامـا بـأن أقـول شـيئا عـن طبيعتهـا وقـدراتها، والآثـار اللطيفـة لمناظرهـا علـي المسـرح، إلا أن أفكـاري يجـب أن أعرضـها بالضرورة في عجالة وبكثير من الإيجاز. وكتـاب الدراما الآخرون، سيقدمون هذه التأثيرات بشكل أكثر نضجا واكتمالا، ويسعدني أن أشاركهم تلك المتعة التي سيسفرون عنها.

***

الشخصيات وتوزيع الأدوار

م	الشخصية	الممثل القائم بالدور
١	«بونامو- Bonamo»	السيد«موري- Mr. Murray»
٢	«رومالـــــــــــدي- Romaldi»	السيد«هـ.جونستون- Mr. H. Johnston»
٣	«فرانسيســــــــكو- Francisco»	السيد«فارلي- Mr. Farely»
٤	«ستيفانو- Stephano»	«برونتون- Mr. Brunton»
٥	«مونتانا- Montana»	السيد«كليرمونت- Clermont»
٦	«ميشيلي- Michelli»	السيد«بلانشارد- Mr. Blanchard»
٧	«مــــــــــالفوجليو- Malvoglio»	السيد«كوري- Mr. Cory»
٨	«بيرو- Piero»	السيد«سيمونس- Mr. Simmons»
٩	«إكسمبت- Exempt»	السيد«بيفرلي- Mr. Beverly»
١٠	البستاني الأول	السيد «أبوت- Mr. Abbot»
١١	البستاني الثاني	السيد«ترومان- Truman»
	فلاحون- موسيقيون- راقصين	
١٢	«سلينا- Selina»	السيدة«جيبس- Mrs. Gibbs»
١٣	«فياميتا- Fiametta»	السيدة«ماتوكس- Mrs. Mattocks»

موسيقي «د.بوسبي-Dr. Busby»

تصميم رقصات«ميسرس- Messrs. وأداء«بولوجنا- Bologna»، «جين- Jun»، «ديبوس- Dubois»، و«باين- Byrne».

تصـميم منـاظر:«ميسـرس- Messrs»، «فيلـبس- Phillips»، و«ليومنـو- Lumno»

تصميم ملابس: السيد«ديك- Mr. Dick»، و«السيدة»إيجان- Egan».

وقد مثلت علي مسرح«كوفنت جاردن»الملكي

***

معلومات: عن الطبعة المترجمة:-

الطبعة الثانية. ونشرها«ريتشارد فيلبس- Richard Philips»، ٧١، ساحة كنيسـة القديس«بـول»، سنة ١٨٠٢. وأعـادت نشرها إليكترونيـا مكتبـة جامعـة كاليفورنيا، في لوس أنجلوس.

الفصل الأول

(**المشهد الأول**: صالة في منزل«بونامو»، ببابين على الجانبين، وأبواب مطوية في الخلفية. نضد عليه قلم ومحبرة وأوراق. موسيقى تعبر عن السخط والتحذير. تدخل«سلينا»، و«فياميتا»).

سلينا: يبدو عليك القلق يا «فياميتا»؟

فياميتا : قلقة!! نعم.. نعم.. وستكونين قلقة أنت أيضا.

سلينا : أنا؟؟

فياميتا : أخبار رائعة!

سلينا : من أي نوع؟

فياميتا : من النوع السيئ جدا.. الكونت «رومالدي»..

سلينا : (في حذر) ماله؟

فياميتا: وصل..

سلينا : متى؟

فياميتا : هذا المساء..

سلينا : يا للسماء!!.. وماذا يريد؟

فياميتا: يريد؟؟، يريد الأذى.. كلنا يعرف أنه يريدك أن تتزوجي ابنه، لأنك وريثة غنية..

سلينا : بالتأكيد لن يقبل عمي أبدا.؟

فياميتا : عمك وكل أهالي«سافوي»، يخشون منه..

بونامو: (مناديا دون أن يدخل) فياميتا..

فياميتا : إنني هنا يا سيدي..

بونامو: ولكنني أريدك هنا فياميتا

فياميتا: يا إلهي!!.. يا سيدي أنا مشغولة

سلينا : اذهبي.. أسرعي إلي عمي

فياميتا : من العار ألا يفكر في تزويجك من ابنه، يجب أن يفكر حين يعرف يا عزيزتي كيف أن أحدكما يحب الآخر.

سلينا : وهذه من روائع قلب عمي العزيز، أن يزدري ظهور المصلحة الذاتية

فياميتا: ولذلك، وحتى لا يلوم نفسه، سيجعلنا بؤساء أنا وأنت وكل إنسان!.ولكني سأتحدث إليه

بونامو : (دون أن يدخل)، ناديتك يا فياميتا..

فياميتا : آتية.. آتية (تذهب) سيصغي إليّ. إنني على الطريق الصحيح، ويعلم أني على حق ولن أغفر له..

(تخرج وهي تتكلم. موسيقي مطاردة. يدخل «ستيفانو» بثياب الصيد، الشبكة والأدوات)

سلينا: لم تأخرت علي هذا النحو يا «ستيفانو»؟، تنتابني آلاف المخاوف.

ستيفانو : سامحيني يا عزيزتي «سلينا»، متابعة الصيد قادتني بعيدا جدا بين الجبال.

سلينا : هل تعرف..

ستيفانو: ماذا؟

سلينا: لكم أخشى أن أخبرك!.. ولكن.. الكونت «رومالدي» وصل..

ستيفانو: «رومالدي»؟!

سلينا: إنني أرتعد كلما تذكرت آراءه الأنانية، وعنف شخصيته

ستيفانو: فضلا عن شرور قلبه.

(موسيقي تعبر عن الخلاف في المحاورة.يدخل «بونامو»، و«فياميتا»)

فياميتا : أقولها لك ثانية يا سيدي، إنها غلظة وقسوة، ومن تعنت قلبك أن تصدر أوامر كهذه.

بونامو : وأنا أقول لك سيطيعونني. أوليس من حقي أن أفعل ما يسرني في بيتي؟

فياميتا : لا يا سيدي، ليس من حقك أن تفعل الخطأ في أي مكان

ستيفانو: فيما النزاع يا سيدي؟

فياميتا : أمرني أن أتطرد المسكين «فرانسيسكو»، ولم لا.. لأن البيت ليس واسعا بما يكفي ليستقبل هذا الكونت «رومالدي»!.

سلينا: تذكر يا عمي العزيز، كيف أن «فرانسيسكو» طيب القلب وجدير بالامتنان

ستيفانو: ورجل سيء الحظ...

بونامو : الحماقة وسوء الحظ توأمان..لا أحد يستطيع أن يميز أحدهما عن الأخرى. كان له موطئ قدم هنا، ويبدو أنكم جميعا مصممون أن يحتفظ بها.

سلينا : هذا ما أراه.. وإنني أعني بمصلحته. أساليبه جد معتدلة..

ستيفانو : وعينه جد معبرة..

سلينا : وتصرفاته سليمة جدا.

فياميتا : وسأكون أكثر تحديدا، إنه من سلالة نبيلة.

بونامو: ومن أخبرك بذلك؟

فياميتا: ليس هو بنفسه بالتأكيد، لأن المسكين أخرس. ولكنني لاحظت فقط نظراته الحزينة. ماذا فيها بالضبط؟، لا أدري.. ولكن شيء ما في عقله..

بونامو : أنت حمقاء!!

فياميتا : حمقاء أو لست حمقاء، لقد خدمتك بإخلاص ثلاثة وعشرين عاما، ويمكنك أخيرا أن تطردني.. إن كان هذا مما يرضيك.

بونامو : أنا؟

فياميتا : نعم.. إذا طردت فرانسيسكو، لن أدخل بيتك ثانية أبدا.

بونامو : يبدو أنك تعرفين الكثير مما يتعلق بهذا الرجل؟

فياميتا : إذا كان لابد أن يقال، فأنا أعرف.

بونامو : إذن تكلمي..

فياميتا : إنها مأساة حقيقية.

بونامو : حقا!.. دعينا نسمعها..

فياميتا : مضى الآن سبعة أو ثمانية سنوات، منذ أرسلتني إلى «تشامبري»، وكنت عائدة إلى البيت. كانت الدنيا مظلمة تقريبا، ولا أكاد أرى شيئا، كنت ألتف حول الوادي وكانت الصخور كلها، كأنها اتشحت بالسواد. وفجأة.. سمعت صراخا! كان ثمة رجل يقتل! ارتعدت من رأسي حتى قدمي! وفي الوقت نفسه تلاشت الصرخات، ولمحت رجلين ملطخين بالدماء، خنجراهما في يديهما، يسرقان تحت الصخور أسفل الطاحونة. كنت واقفة كالحجر، وقد أفقدني الخوف ذكائي.. وهكذا اعتقدت أني أسمع تأوهات، وكنت مازلت خائفة، وانتابني إحساس بأن الرجلين لابد وأن يتركا المخلوق المسكين الذي قتلاه. ولذا أصغيت وتتبعت أذني.. وهنا.. رأيت هذا الرجل نفسه..

سلينا : فرانسيسكو؟

فياميتا : غارقا في دماه. وكي أتأكد صرخت بأعلى صوتي بقدر ما أستطيع، فماذا يمكنني أن أفعل وحدي؟، وفي الحال سمع «ميشيلي»، الطحان الأمين، صراخي، وجاءني يعدو مع تابعه.

بونامو : الآن تذكرت الحكاية. شفي الرجل المسكين، وامتدح الناس «ميشيلي» الطحان.

فياميتا : كان ينبغي أن يمتدحوه، فهو رجل أمين وروحه طيبة!، وماذا بعد يا سيدي، أيمكنك أن تتصور ما فكرت فيه؟، حين رأيت منذ أسبوع مضى، فرانسيسكو واقفا أمامي، يلوح بإشاراته إنه يكاد يموت من الجوع والعطش. عرفته فورا، وأدرك في الحال أنه قريب من قلبي. لو رأيت يديه المتشابكة، ونظراته الآسفة وإشاراته الخرساء، وعلامات الفرحة بعدما وجدني!..بينما لم يطلب لقمة من عندي لأقدمها له. سأستأجر له كوخا، وأخدمه، وأعمل من أجله: اطرده إذن إن سمح لك قلبك أن تفعلها.

ستيفانو : «فياميتا».. أنت مخطئ يا أبي.

بونامو: سأسمع حكايته منه بنفسه.

فياميتا : لا يستطيع أن ينطق.

بونامو: ولكن يمكنه أن يكتب..

فياميتا : وأنا أضمنه. أنا واثقة أنه رجل نبيل.

بونامو: ناده هنا، وإذا أثبت أنه رجل شريف، فأنا صديقه.

فياميتا : أعرف ذلك، وإلا لن تكون سيدا ليّ (تخرج)

ستيفانو: عنايته الطيبة ب«سلينا»، نادرة..

سلينا: كل صباح أجده في انتظاري بباقة ورود طازجة، ويقدمها لي بنظرات متواضعة، ومليئة بالمودة.

(تعود «فياميتا» مع «فرانسيسكو»، الذي يبدو في مظهر فقير، وإن كان نظيفا، ويحتفظ بمزاج هادئ وقور)

بونامو: اقترب يا صديقي. أنت تفهم هذه الإشارة.. «فياميتا»، ستعيش حيث تكون

فياميتا : وأنا أقصدها.

بونامو: (لنفسه) له شكل يفيض بالرجولة!، وعين خيّرة!(عاليا) اجلس يا سيدي. اتركونا يا أبنائي..

(يهمّ «فرانسيسكو» فجأة بينما يوشك «ستيفانو» و«سلينا» أن يخرجا، ويعيدهما ويسألهما أن يبقيا)

بونامو: فلتبقيا مادمت هذه مشيئته. هنالك قلم ومحبرة وأوراق.. حين لا تستطيع أن تجيب بالإشارة، اكتب.. ولكن كن دقيقا واذكر الحقيقة.

فرانسيسكو : (يشير باعتزاز إلي السماء وقلبه)

بونامو: من أنت؟

فرانسيسكو : (يكتب، بينما يقف خلفه «ستيفانو»، فيرفع الورقة ويقرأ الإجابة) أنا نبيل روماني..

بونامو: وعائلتك؟

فرانسيسكو : (يأتي بإشارة اعتذار مفاجئة، ويكتب) لا يجب أن تكون معروفة

بونامو: لماذا؟

فرنسيسكو : (يكتب) أمر مخزٍ.

بونامو: بسببك..

فرانسيسكو : (يومئ)

فيامتيا : (مقاطعة) لا.. لا.. لا

بونامو : من جعلك أخرس؟

فرانسيسكو : (يكتب) الجزائريون

بونامو:وكيف وقعت تحت سلطتهم؟

فرانسيسكو : بالخيانة

بونامو : وهل تعرف الخونة؟

فرانسيسكو : (يومئ)

فياميتا : (بلهفة) يعرفهم! يعرفهم..!

بونامو: ومن هم؟

فرانسيسكو : (يكتب) هم أنفسهم الذين طعنوني بين الصخور(تعبير عام عن الرعب)

بونامو: اكتب أسماءهم

فرانسيسكو : (يومئ بعنف يدل علي التذكر المؤلم، ثم يكتب) أبدا..

بونامو: هل أعرفهم؟

فياميتا : (مقاطعة) تعرفهم.. تعرفهم..

بونامو: وهل هم أغنياء؟

فرانسيسكو : (يكتب) أغنياء وذوو نفوذ

بونامو: مذهل!! رفضك أن تذكر أسماءهم، يؤدي إلي شكوك غريبة. يجب أن أعرف المزيد اخبرني بكل شيء، أو لتترك بيتي.

(موسيقي تعبر عن الألم والاضطراب. يدخل «بيرو»)

بيرو : الكونت «رومالدي» يا سيدي

فرانسيسكو : (يتحرك وقد صفعه الإنذار)

ستيفانو: هكذا بسرعة!!

بونامو: اصعد به.

بيرو : ها هو يا سيدي(موسيقي مماثلة. يدخل «رومالدي» فجأة، بينما يحاول «فرانسيسكو» المرور من الباب. يتقهقران عند رؤية أحدهما للآخر. يلملم «رومالدي »نفسه، ويترك «فرانسيسكو» الغرفة في معاناة عقلية)

بونامو: ماذا يعني كل هذا!! أين ذهب؟ ناده ليرجع يا «فياميتا»!!

(تخرج «فياميتا» مع «ستيفانو»، وكلاهما ينظر إلي «رومالدي» بكراهية)

رومالدي: (بارتياح اضطراري) أنا هنا أخيرا يا صديقي الطيب، منّيت نفسي طويلا أن تسعد برؤيتك. أصافحك.. لكم تبدو نظرتك ودودة! وابنة أخيك الحبيبة! صورة من أبيها!

بونامو: بل صورة من أمها.

رومالدي: سيعشقها ابني. أتوقع أن يأتي هنا خلال يومين. عندي عمل جاد لأنهيه..

سلينا : (إلي عمها) لتسمح ليّ بالانصراف يا سيدي

بونامو: (بحنان) اذهبي يا طفلتي.. اذهبي..

سلينا : (جانبا) هبتك أيتها السماء الرحيمة!..لا يمكنني أن أسقط أضحية للجشع! (تخرج)

بونامو: والآن، ما الذي يرضيك يا كونت؟

رومالدي: كلا، لا يمكنك أن تتخيل مهمتي؟ تعرف صداقتي مع ابني، وهو- اسمح ليّ أن أقول لك- سيعجبك كثيرا. إن الرعاية التي أوليتها لابنة أخيك، وتعليمها، وتربيتها وعقلها، وولي الأمر المخلص الذي كنته لثروتها ولشخصها، كل أولئك يستحق الثناء

بونامو: لو أنني قمت بواجبي، فإنني محظوظ بشدة.

رومالدي: إنها جد لطيفة، ولست تجهل عاطفة ابني نحوها. إن واجبك نحو ابنة أخيك لابد وأن يجعلك صديقا. ولذلك جئت.. وبصراحة كاملة لأقترح أن يرتبطا.

بونامو: وأنا، بصدق مماثل، ينبغي أن أخبرك بأنني لا أستطيع أن أعطيك ردا.

رومالدي: (بغطرسة ومفاجأة مؤثرة) لا رد..!

بونامو: مكانتك وثروتك يجعلان العرض مغريا، ولكن مازالت هناك مسألة أكثر جدية.

رومالدي: (باللهجة نفسها) وما هي؟

بونامو: هذه المسألة يجب أن تقررها ابنة أخي بنفسها.

رومالدي: فتاة عديمة الخبرة مثلها، لا ينبغي أن يكون لها رأي.

بونامو: كيف يا لورد! أتجر العروس بالقوة إلي ذلك المذبح المقدس، حيث تعلن أن اختيارها حر في وجه السماء؟

رومالدي: مجرد مراسيم شكلية؟

بونامو: مراسيم شكلية!! فكر بنفسك، خشية أن يصبح الزواج مهزلة، والحرية شيء للتهكم، والزنى نفسه مجرد مخالفة تدفع عنها الغرامة!.

رومالدي: إيه، إيه!! أنت فيلسوف أخلاقي، رجل الذمة والضمير.. ابنك أكد أن له تأثير علي «سلينا».

بونامو: سيدي اللورد!!

رومالدي: بلا غضب. إنني أتحدث بصفتي صديقا. ثروتها مغرية.. ولكنك تزدري أن تكون ذا رأي مؤثر. إن ثروة ومكانة عائلتنا..

بونامو : نبهتني. حقيقة.. مازلت أقول ينبغي أن أستشير ابنة أخي.

رومالدي : حقا! (بصرامة) إذن فإن تحالفنا فيما يبدو مرفوض؟

بونامو : علي الإطلاق. أنا لا أملك الحق لا في الرفض ولا القبول. إذا «سلينا»..

(تدخل«سلينا» برسالة)

سلينا: (متجهة إلي «بونامو») من التعس «فرانسيسكو».

رومالدي: ماذا.. ذلك الضيف الغريب الذي قابلته، بينما أدخل؟

سلينا : (جانبا) إنه يعرف اسمه!!

رومالدي: نسيت أن أسألك، كيف سمحت له بالدخول إلي هنا؟

سلينا : (باستياء ملحوظ) آمل يا سيدي اللورد، أن تكون بعض أبواب الإحسان مفتوحة دائما للتعساء!!.

رومالدي : (بسخط مهذب) إنني أخاطب عمك يا فتاتي الحبيبة.

بونامو: حين حضرت، كان يقص علينا مخاطرته التي كانت غريبة.

رومالدي: (مسيطرا علي نفسه) وهل كنت ساذجا بما يكفي يا صديقي، لتصدق هذه الحكايات؟

سلينا : أي حكايات سيدي اللورد؟

بونامو: الأدلة مُقنعةً!!.. التشوهات التي عاناها، الجروح التي تلقاها.. ليست عصابة من هنا

رومالدي: (حذرا) هل ذكر اسم..؟

بونامو: من؟؟ الوحوش الذين آذوه؟.. لا، إنه لا يعرفهم.

رومالدي: لحسن الحظ.

بونامو: أدهشني أن أعرف..

رومالدي: ماذا؟

بونامو: أنهم أغنياء وذوو نفوذ. ولكنني نسيت.. الحكاية قد لا تكون مهمة لك.

رومالدي: (بلهفة) أنت مخطئ.. إنني (يستجمع نفسه) مشاعري حارة بقدر ما تكون مشاعرك.

بونامو: ولكن ما الذي كتبه؟ (يوشك أن يفتح الرسالة)

رومالدي: لو أخذت بنصيحتي، لا تقرأها. لا شك أن لديه مزيدا من الشكاوى، والحكايات، أو مزيد من العطايا يطلبها. كن كريما ومضيافا..ولكن لا تكن ساذجا.

بونامو: أعترف أنني أتشمم خطرا منه..

رومالدي: (يمسك بالخطاب الذي يحتفظ به «بونامو» بإهمال) إذن دعني أحميك منه.

سلينا : (بعد أن راقبتْ «رومالدي»، وتوقعت ما سيفعله، تختطف من خلفه الخطاب. بينما يرتبك، مما يثير شكوكها) هذا الخطاب سيدي اللورد أخذته علي مسئوليتي، ووعدت أن أتلقي الرد،وأتوسل إلي عمي أن يقرأه..

بونامو: حسنا، حسنا (يقرأ) «أينبغي أن أبقي بينما سلامة عائلتك يمكن أن تتهدد.. لذلك سأرحل، ولكني أتوسل إليك ألا تعتقد فيّ الزيف ولا الجحود. أينما أكون، ستبقي أمنياتي وقلبي هنا.. الوداع»..لن يرحل.

رومالدي: لم لا؟ إنه يعترف أن سلامة عائلتك مهددة..

بونامو: طري يا «سلينا»، قُلي له إنني أحتاج إليه.. سليه أن يبيت هنا الليلة، وسأتحدث معه في الغد.

رومالدي: (جانبا) هذا لا ينبغي أن يكون.

سلينا : شكرا جزيلا يا عمي العزيز! لقد أسعدتني..

(تخرج مسرعة. موسيقي توحي بالاضطراب. يدخل «بيرو»)

بونامو: ماذا وراءك يا بيرو؟

بيرو : السيد «مونتانو»، في الدور السفلي!.

رومالدي : (جانبا وفي حذر) «مونتانو»!!

بونامو : لكم يسرني حضوره، لأنني أريد نصيحته (إلي «رومالدي») من أفضل الرجال..

بيرو: اصعد من فضلك يا سيدي..

رومالدي : بإذنك.. سأنسحب..

(يدخل «مونتانو». الموسيقي تعزف علي البيانو بشكل تحذيري، حينما يقول)

مونتانو: معذرة.. أيها الرجل الطيب، ولكن (تعلو الموسيقي وبتنافر في اللحظة التي تلتقط فيها عين «مونتانو» صورة «رمالدي»، فيحدق فيها بذعر وامتعاض. وبعدها ينهي نظرة وهيئة الخطر، التي يعيدها «رومالدي. تتوقف الموسيقي) هل هذا ممكن؟!

رومالدي : (مستعيدا نظرة التهديد) سيدي!!

مونتانو: أنت هنا..

رومالدي: ليس بعدما تشرفت بمعرفتك.. لا أدري إذا ما كان حضوري يسعدك أو يسوءك

مونتانو : (بعد نظرة احتقار صارمة إلي «رومالدي» يخاطب «بونامو») عمت مساء صديقي. سأراك في الغد (يخرج فجأة. موسيقي فزع، ولكن بنصف بيانو)

بونامو : (مناديا) لا، لا.. سيد «مونتانو»، يا سيد «موناتنو»! هل جن الناس جميعا؟ فيامتا!

فيامتا : (من الخارج) نعم يا سيدي..

بونامو: اجر، والحقي به.. قلي له يجب أن أتحدث إليه (تتوقف الموسيقي. إلي «رومالدي») معذرة لانصرافه..

رومالدي : ولم بهذه العجلة؟ سمعت عنه.. شخص ساذج، راوٍ للقصص الغريبة..

بونامو: سنيور «مونتانو»، ساذج!! لا يوجد في كل «سافوي» رجل بسلامة عقله. عمت مساء يا لورد، سأرسل إليك خادمك.. ذلك الباب يؤدي إلي غرفة نومك. اطلب ما شئت، البيت تحت إمرتك. (يخرج بنظرات ارتياب. موسيقي الشك والذعر).

رومالدي: فيما ينبغي أن أفكر؟، كيف أتصرف؟، يبدو أن يد العناية الإلهية ارتفعت لتضرب ضربتها. هل أصبحت جبانا؟ هل أخون نفسي بدلا من الدفاع عنها؟، لم أعد أبلها بعد (موسيقي توحي بالتهديد. يدخل «مالفوجليو»، خادم الكونت، الذي يلحظ سيده. تتوقف الموسيقي)

مالفوجليو : يبدو أن سيادتكم منزعج؟

رومالدي: «فرانسيسكو» هنا..

مالفوجليو : رأيته..

رومالدي: ولم يتجمد دمك؟؟

مالفوجيلو : كنت آسفا..

رومالدي: لماذا؟

مالفوجليو : لأن خنجري أخطأ هدفه.

رومالدي: إننا تحت سيطرته

مالفوجيلو : بل هو تحت سيطرتنا

رومالدي: فيما تفكر؟

مالفوجليو: ما أفكارك أنت يا سيدي اللورد؟

رومالدي : خمنها..

مالفوجليو: الجلادون..

رومالدي : فساد السمعة

مالفوجليو: زفة الفضيحة

رومالدي : مقالات اللعنات

مالفوجليو : من ذلك كله يمكن أن تنقذنا الضربة.

(تدخل «سلينا»، وتختبئ خلف الباب المواجه لغرفة «رومالدي»، وتتنصت إليهما)

رومالدي: إنها جريمة ملعونة!

مالفوجليو : وهل كانت الأولى!؟

رومالدي : أين ينام؟

مالفوجليو : هناك.. (مشيرا إلي الغرفة المواجهة لغرفة «رومالدي»)

سلينا : (من خلف الباب) إنهم يعنون «فرانسيسكو»!

رومالدي: أحمق وعنيد!.. منذ أن قرر البقاء

مالفوجليو: يجب أن يموت

سلينا : الوحوش!!

رومالدي: أسمع ضجة..

مالفوجليو: (ناظرا باتجاه الأبواب المطوية) أنه قادم..

رومالدي: لننسحب وندبر أمرنا..

مالفوجليو: ثم، في منتصف الليل...

رومالدي: حين ينام..

مالفوجليو: لن يصحو مرة أخرى..

(يخرجان إلي غرفة الكونت. المسرح مظلم. موسيقي ناعمة ولكنها تعبر عن الألم والتحذير الأول ثم الأحاسيس المتتابعة في المشهد. تدخل «فيامبتا» مع «فرانسيسكو» بالمصباح الذي تضعه علي المنضدة. تتطلع إليه في إشفاق، مشيرة إلي غرفة نومه، ثم تطرق برأسها في طيبة واحترام وتنسحب، بينما يرد إليها ما أبدته من طيبة. يقعد وكأنه سيكتب، يهم ويأخذ المصباح متطلعاً حوله في توجس، يتجه إلي باب غرفة «رومالدي»، يبدأ التخلص من الذعر، ويسترد أنفاسه، ثم يضع ثانية المصباح علي المنضدة، ويقعد فترة للكتابة. ينفتح باب غرفة «رومالدي»، ويطل منه «مالفوجليو»، مراقبا فرانسيسكو، ولكن بينما يستدير ينسحب مرة ثانية. تدخل «سلينا» التي تجذب كم «فرانسيسكو» برقة، يجفل ولكن يراها، تشرق ملامح وجهه في سرور. تخفت الموسيقي إلي النصف)

سلينا : (في صوت منخفض) لا تخاطر بالنوم. سأظل في المراقبة، حياتك في خطر!

(تخرج «سلينا». تستمر الموسيقي هائلة. يستل «فرانسيسكو» - بكثير من الهياج- زوجا من المسدسات ويضعهما علي المنضدة، ويقعد ثانية فربما تعين عليه أن يكتب المزيد. يظهر «رومالدي» ومعه «مالفوجليو»، تتوقف الموسيقي فجأة)

رومالدي: (إلي «مالفوجليو») راقب المدخل (إلي «فرانسيسكو»)، أيها الأحمق التعس!، لماذا بقيت هنا؟

(موسيقي رعب، اضطراب، خطر، تسلط. يقف «فرانسيسكو» قابضا علي المسدسين ويوجههما نحو«رومالدي» و«مالفوجليو»، ويأمر «رومالدي» بالإشارة أن يقرأ ورقة علي المنضدة. تتوقف الموسيقي).

رومالدي: (يقرأ) «أيها الطفيلي المتسلق، اترك البيت ولا تضطرني أن أخونك. لا تجبرني أن أدافع عن نفسي».. أحمق!، تتظاهر بإلقاء الأوامر؟ (يرميه بمحفظة) إننا اثنان. خذ هذه وطر من هنا (موسيقي. يوجه نظرة توسل بإشفاق، يزدريها منه «فرانسيسكو» الذي يأمرهما بالرحيل. لحظة.. تتوقف الموسيقي. ثم جانبا إلي «مالفوجليو») لن يطلق النار (موسيقي. يستلان خنجريهما، فيتفاداها «فرانسيسكو»في البداية، ولكنهما يقبضان علي ذراعيه، ويكادان يطعنانه، حين تتصاعد صرخات «سلينا»، مرتبطة بموسيقي من النوع نفسه. الصرخات تستحضر «بونامو» و«ستيفانو»، والخدم، عبر الأبواب المطوية)

سلينا : عمي!، ستيفانو! قاتل.. قاتل... قاتل (لدي سماع «رومالدي» و«مالفوجليو» الضجة في الخلفية، يطلقان«فرانسيسكو»، ويتظاهران بأنهما يقفان في حالة دفاع عن النفس. تتوقف الموسيقي)

بونامو: ماذا تعني هذه الصرخات؟، أي تصرفات غريبة تجري هنا؟

سلينا : إنهم يثيرون الذعر!!

بونامو: لماذا سيدي اللورد، هل جردت هذه الخناجر ضد رجل تحت حمايتي؟

رومالدي: الدفاع عن النفس واجب. ألم يسدد مسدسه إلي صدري؟

بونامو: (إلي فرانسيسكو) أيمكن هذا؟

فرانسيسكو : (يحني رأسه)

بونامو: أهكذا ترد الضيافة؟

سلينا : لقد خدعت يا سيدي، حياته كانت مهددة..

رومالدي: (بصرامة) يا سيدتي!!..

بونامو: هل هذا صحيح؟

رومالدي: لا..

سلينا : وحق السماء الطاهرة، صحيح..!، من خلف هذا الباب سمعت كل شيء، إما يرحل «فرانسيسكو» من البيت، أو يقتل!!

بونامو: سيدي اللورد، هناك شيء واحد لا يمكنني الشك فيه، أن الرعب انتشر في بيتي من اللحظة التي ظهرت فيها. عقول الناس ارتبكت بمجرد أن رأوك، بدوا وكأنهم جميعا يتجنبونك. وكأن لغزا نادرا يرافق حضورك، ولذلك يمكنني الآن وبإصرار أن أرد علي طلبك.. إن ابنة أخي لا يمكنها أن تكون زوجة لابنك، وينبغي أن أضيف إنك تضطرني أن أرفض شرف زيارتك الحالية.

رومالدي: (بتهديد الغطرسة) انطق بالحقيقة أيها العجوز، واعترف أنه يسرك أن تجد ذريعة لتلوين الرفض وإرضاء طموحك. زواج ستيفانو من سلينا.. إنك تريد ثروتها، وبهذه الطريقة تضمنها. ولكن.. حذاري!.. تجاسر وتابع مشروعك، وسترتعد من النتائج! في الغد قبل العاشرة تماما، إما أن ترسل موافقتك مكتوبة، أو لتخش مما سيحدث.

(يخرج «رومالدي»، و«مالفوجليو»، علي موسيقي ملائمة)

بونامو: رجل خطير ومتغطرس! ولكن تهديده عقيم. لقد أزيلت شكوكي. «سلينا» لن تكوني ضحية المخاوف الجبانة والاحتراس مهما كان معتدلا. أعرف أمنياتك يا طفلتي. لننسحب الآن (إلي الخدم) اتخذوا الاستعدادات للابتهاج والفرح. غدا صباحا خطبة «سلينا»، و«ستيفانو»(موسيقي فرح مفاجئ. وبينما يبتهلون)

ستيفانو : أبي العزيز..

سلينا : عمي الغالي.. الأفضل بين أولياء الأمر (تتوقف الموسيقي).

بونامو: «فرانسيسكو»، سيشاركنا سعادتنا المشتركة.

فياميتا : (إلي «فرانسيسكو») بينما يتراجع الجميع) آه.. يا عزيزي! لن أنام الليلة.. لن أنام.. (يخرجون. «بونامو» يعبر عن المودة للكل، الذين يتجاوبون معها جميعا، ويعايش «فرانسيسكو» فرحة مساوية لفرحة الأحبة.الموسيقي الحلوة البهيجة تخفت تدريجيا)

(نهاية الفصل الأول)

(الفصل الثاني)

(**المنظر الأول:** حديقة جميلة، وممرات ممتعة، مزينة بالأكاليل، وأقواس الزهور والأوراق الخضراء المدلاة، ووسائل البهجة، وكل الاستعدادات لحفلة زواج. موسيقي فرح. البستاني الأول والثاني، «بيرو» ورفاقه، الجميع مشغولون)

بيرو: تعالوا.. تعالوا.. جهزوا أنفسكم!، كلهم سيكونون هنا حالا.

البستاني ١ : حسنا.. فليأتوا.. كله تمام .

بيرو : للحديقة منظر رائع، بلمساتي!

البستاني ١ : أعتقد ذلك.. والفضل ليّ.

بيرو : والفضل لك!

البستاني ٢ : وليّ..

بيرو : ولك؟ يا للوقاحة!! وأنا أقول الفضل لي.

بستاني٢،١: أنت.. حقا!!

بيرو : لم؟ بالتأكيد.. لن تكون لديك الجرأة للتظاهر بإنكار تعبي في العمل.

بستاني ١: تعبك؟

بستاني ٢ : تعبك؟

بيرو : آه.. تعبي! تعبي! (يدخل«ستيفانو»)

ستيفانو : ما الأمر أيها الأصدقاء الأمناء؟

البستاني ١ : الأمر!.. ها هو «بيرو» يحاول الدفاع عن ادعائه بأنه وراء كل ما أنجز هنا.

البستاني ٢ : نعم.. ويقول إن كل شيء يدين بالفضل إلي تعبه

البستاني ١ : والآن أزعم أن التعب كله، كان من نصيبي أنا (إلي ستيفانو) مع التسليم بجهدك أنت يا سيدي

البستاني٢ : وجهدي أنا..

البستاني١ : ونشهد أنك أصدرت الأوامر الأولى

بيرو : ولكن ألم تصدر هذه الأوامر لي أنا يا سيدي؟ ألم تقل يا بيرو..

ستيفانو : (مقاطعا) كفي... كفي.. كل رجل منكم أدي ما عليه، الكل رائع، وأنا أشكركم عن طيب خاطر. هل دعوتم القرى؟

بيرو : دعوتهم! لم يسمعوا عن الزفاف إلا وطارت عقولهم! سيكون هناك رقص وألعاب رياضية!، ثم موسيقي! «ناني» الصغيرة بأرغنها اليدوي!، أخوها بالطبلة والناي!، والقائد الأعمى!، وعازف المزمار الأعرج، وأنا بقيثارة اليهودي! يا لها من فرقة!

ستيفانو : عظيم!... مر بأن يكون كل شيء علي أفضل حال

بيرو : ولكن من يأمر؟ من فضلك خبرني بذلك يا سيدي..

ستيفانو : إيه؟ أنت..

بيرو : هاي.. (إلي رفاقه) اعقلوها!.. أنا من يأمر!، هه؟ خذوا بالكم!

ستيفانو : ستكون المايسترو الرئيسي لليوم..

بيرو : سمعتم، سأكون المايسترو[١] الرئيسي لليوم

ستيفانو : «سلينا »قادمة.. هيا، كلٌ في مكانه (موسيقي. يهرع كل منهم إلي القوس الذي يزينه، ويخفون أنفسهم بالأشجار والآجام. يدخل «بونامو» و«سلينا» و«فياميتا. تتوقف الموسيقي)

بونامو: (متطلعا حوله) أووه.. رائع جدا، كما أمرت.

سلينا : (بحنان) أخشي عليك يا «ستيفانو»، إنك لم تنم إلا قليلا.

بونامو: (بخفة ومرح) ينام! لديه في الحقيقة شيء أفضل ليفكر فيه. تعالي.. تعالي.. سنتناول إفطارنا في التكعيبة. مري بالإفطار يا «فياميتا».!

فياميتا: حالا يا سيدي (تخرج وتعود مع الخدم، وتعاونهم في إعداد مائدة الإفطار)

بونامو: لكم تنتعش الشيخوخة بسعادة الأبناء! ورغم ذلك (يتنهد) كنت يتيمة لفترة طويلة يا «سلينا»، أطول من الفترة التي ضاعفت فيه ثروتك. ثروتك كانت ضخمة عند موت أخي المفاجئ. هل كانت ثروتك أقل، أو أنا من زادها!

سلينا : ولماذا يا عمي العزيز؟

بونامو: ألسنة السوء! هذا المدعو «رومالدي»

ستيفانو : انسه..

سلينا : وهل كان هذا ممكنا!، تهديده كان قبل العاشرة، وقد مضت هذه الساعة!

بونامو: تعالوا، تعالوا.. لن نزعج قلوبنا بالمخاوف. لنتناول إفطارنا، ثم إلي موثق العقود. لقد أنسيت «فرانسيسكو»، لماذا لم يأت إلي هنا؟

سلينا : هل أناديه؟

بونامو: ألا تذهبين إليه يا «فياميتا»؟

فياميتا: بكل سرور.

بونامو: تعالوا.. اجلسوا (يجلسون. موسيقي مرحة. يظهر«بيرو» خلف شجيرة، و«ستيفانو» يلمحه ويعطي تصفيقا لطيفا بيده، فيظهر الفلاحون كلهم من الأماكن التي اختبئوا وراءها، ويعلقون أقواس الزينة فوق «بونامو» و«سلينا» و«ستيفانو». ثم تتوقف الموسيقي).

بيرو : إيه.. ما رأيك في ذلك الآن؟

بونامو : ساحر!.. ساحر!

بيرو : أتمنى لو ما كنت رئيسا لغير ما سبب؟

---

(١) ينطق التوصيف بطريقة خاطئة وهزلية

بونـامو : (إلـي «فرانسيسـكو» الـذي يـدخل مـع «فياميتـا») تعـالي يـا عزيـزي. ارجوك خذ مقعدك

بيرو :(إلي«ستيفانو») سيدي.. هل نبدأ الألعاب؟

ستيفانو : (يعطي إشارة تأكيد)

بيرو : هاي!.. الراقصون، نافخو المزامير، عـازفو الوتريـات، نـاقرو الإيقـاع.. هيا لأماكنكم هذه الأريكة لفرقة الموسيقي.. اصعدوا إليها.

(هنا يبدأ الرقص الذي ينبغي أن يكون غريبا هزليا ومن النوع المشوه المبـالغ فيـه، وتتخللـه المواقـف الطريفـة، والإيمـاءات اللطيفـة فـي تقليـد متسـلقي الجبـال، أو العنـزات التـي يحتفظـون بهـا.. الـخ، فـذلك رقـص الفلاحـين الإيطـاليين المـرح. وفـي وسـط البهجـة تـدق السـاعة، فيتوقـف الـرقص فجـأة، وتتغيـر الموسـيقي بمـا يـوحي بالنـذير والفـزع. يـدخل «مــالفوجليو» ويتوقــف فــي منتصــف المســرح. تتحــرك الجماعــة: «فرانسيسكو»، «ستيفانو»، «سلينا»، و«بونامو»، كل منهم يعتريه الذعر بدرجات متفاوتة. الفلاحون يتنبهون ويراقبون، بينما يشكل الجميع لوحة أثناء الصمت. «مالفوجيلو» يقدم خطابا إلي «بونـامو» بتأكيد لا يخلـو مـن خبث، ويستدير خارجا، راضيا بالذعر الذي أحدثـه، وينسحب بمزاج فيـه جرأة. بينما يفتح «بونامو» الخطاب ويقرأه بهياج عظيم، تعبر الموسيقي عن الاضطراب والألم في التفكير، ثم تتوقف)

بونامو: أوه، عار!، نذالة!، خيانة!

ستيفانو : ماذا بك يا أبي!

فياميتا: أي خيانة!

فرانسيسكو:(بهيئة فيها يأس وقنوط)

بونـامو : لا مزيـد مـن الحـب أو الـزواج، لا مزيـد مـن الألعـاب، والابتهـاج والمرح..

ستيفانو : يا لرحمة السماء!!

سلينا : أبي! صديقي! عمي!!

بونامو : (يصدها) لست عمك!

سلينا : سيدي!!

ستيفانو : لست عمها؟

بونــامو : إنهــا ابنــة الخطيئــة، ابنــة الزنــي (ذهــول عــام. يتصــاعد قنــوط «فرانسيسكو»)

ستيفانو : هذه فرية حقد يا أبي!

بونامو : اقرأ

ستيفانو : افتراء من«رومالدي»!

بونامو : (بجدية) اقرأ..

ستيفانو : (يقرأ) «سلينا» ليست ابنة أخيك. ولأبرهن لك إنني لا أقول شيئا سوي الحقيقة، أرسل إليك شهادة تعميدها»

بونامو : وها هنا وثيقته. اقرأ المزيد..

ستيفانو : (يقرأ) في تمام العاشرة من مساء الحادي عشر من مايو ١٥٨٤، تعمدت «سلينا بيانكي»، ابنة «فرانسيسكو بيانكي». («فياميتا» تلفظ صرخة، وتهوي علي مقعد)

سلينا : هل هذا ممكن!، أبي! («فرانسيسكو» يفتح ذراعية، وتهوي«سلينا» علي عنقه)

ستيفانو : يا للدهشة!!

بونامو : رجل آثم! يرتضي أن يجلل أخي بالخزي، ثم يستدر عطفي. أتزيد وتجعلني أوقع عقد التحالف الأكثر خزيا؟؟ اذهب!.. أنت ونسل خطيئتك.

ستيفانو : «سلينا» بريئة..

فرانسيسكو: (يؤكد قول «ستيفانو»)

بونامو : أبوها تعيس! مرة أخرى، ارحل..

فرانسيسكو: (الذي كان خلال هذا الحوار، يحتضن ابنته بين ذراعيه، ينتفض بإحساس الجريح الآن، ويقودها خارجا)

بونامو : انتظر أيها الرجل البائس (لنفسه) بلا بيت، ولا فلس، بلا خبز ولا مأوى، هل يجب أن تهلك لأن أباها شرير؟ (إلي «فرانسيسكو») خذ هذه المحفظة واخف بها عارك، وحين تفرغ دعني أعرف مكان اختفائك.

فرانسيسكو: (يعبر عن الشكر والامتنان، ولكنه يرفض المحفظة)

سلينا : (بمودة) وفر كرمك يا سيدي، إلي أن تعتقد أننا نستحقه

بونامو : مسكينة «سلينا»!!

ستيفانو : (بلهفة) ماذا تقول يا سيدي؟

بونامو : لا شيء، دعهم يرحلوا.

ستيفانو : لن ترحل، وإلا.. سأتبعها..

بونامو : وتهجر أباك! يا لك من ولد جاحد! (إلي «فرانسيسكو») قلت لك ارحل، ولا تجعلني أراك ثانية (إلي الفلاحين) احتجزوا هذا الشاب الشرس

(موسيقي مضطربة عنيفة. «ستيفانو» يحاول شق طريقه بقوة إلي «سلينا»، تحتضنها «فياميتا» بعاطفية مؤثرة، وتؤنب «بونامو» بالإشارة، ولكنه يصر علي موقفه وإن يكن معذبا بالشك. يهرب «ستيفانو»، ويهرع فجأة باتجاه «سلينا»، ليحتجزها، وبعد جهود عنيفة يضطره الفلاحون إلي الانفصال عنها، وبينما يتقهقرون للجانب المضاد في كفاح وألم، ينتهي المشهد).

***

(**المشهد الثاني**: بيت «بونامو»، الفلاحون يحضرون «ستيفانو»، ويتركونه في الغرفة)

بونامو : ولد عاق، عديم الإحساس!

ستيفانو : (منهكا) سلينا!، أعد ليّ سلينا، وإلا فخذ حياتي!

بونامو : كف عن هذه الشكوى

ستيفانو : إنها المرأة التي أحبها..

بونامو : أتجرؤ..؟!

ستيفانو : أبدا، ولكنها ستكون زوجتي

بونامو : زوجتك!

ستيفانو : وسأتبعها إلي نهاية العالم!!

بونامو : وتتخلى عن أبيك؟ الآن بينما الشيخوخة والضعف، يدفعانه إلي القبر؟

ستيفانو : سنعود لنسألك البركة..

بونامو : ستيفانو! إنني أحببتك كأب، فحذاري من لعنتي..

ستيفانو : حينما تكون لعنة الأب ظالمة، فالسماء صماء

(تدخل «فياميتا»، محتفظة بغضبها)

فياميتا: عظيم! كل شيء مضبوط!، ولكن سترى كيف ينتهي الأمر!

بونامو : (إلي «ستيفانو») لن أشك في الكونت أكثر من ذلك. كان «رومالدي» قد نصحني بأن أطرد هذا الرجل الوغد من بيتي.

فياميتا: الكونت «رومالدي» نفسه، وغد.

بونامو : فياميتا!!!

فياميتا : (تغلبها عاطفتها) أقولها لك ثانية، إنه وغد حقير تعيس، وكاذب....

بونامو :(بجبروت) الحقيقة.. الشهادة لا جدال فيها.

فياميتا: ما كنت لأحمل ذنب آثامك أمام العالم كله.

بونامو : يا امرأة!!

فياميتا : لن أبالي بك. أحببتك هذا الصباح وكدت أفقد حياتي من أجلك، ولكنك أصبحت شريرا

بونامو : ألن تلزمي الصمت؟

فياميتا : أوليس شرا أن تطرد المخلوقة البريئة الحلوة، عديمة العون، مخلوقة تتصرف بمثل هذه الرقة، وتتركها أخيرا للجوع؟، أوه!! لكم كان كريها تصرفك!.

بونامو : مرة أخرى، امسكي لسانك.

فياميتا: لن أسكت!، لا أستطيع! مسكين«ستيفانو»، هل تظن أنه سيمتنع عن حبها؟، لو أمكنه سأكرهه! ولكنه سيجدد هربه. يمكنك استبقاءه اليوم، ولكنه سيرحل في الغد. سيفعلها ويجد «سلينا» اليائسة الحبيبة، ويتزوجها ويعيشان في فاقة، ولكن سيعملان ويأكلان لقمتيهما بشرف وضمير، بينما تصبح أنت بأطعمتك الشهية موجوع القلب!

بونامو : لآخر مرة، أحذرك...

فياميتا : أعرف ما هو أسوأ. عملت من أجلك في بداية شبابي كلها، والآن تكافئني كما كافأت المسكينة التعسة «سلينا»، ستطردني. ولكني لن أرحل حتى أخرج كل ما في نفسي، ولذا أقول لك ثانية إنك عمٌ قاسي القلب، وأب بلا إحساس، وسيد ظالم!، وسيتجنبك كل الناس، وستتضاءل في حياة البؤس، ولن يشفق بك أحد، لأنك لا تستحق الشفقة. والآن سأرحل حالا، كما تتمني.

(يدخل سنيور «مونتانو» متعجلا، ويتنبه إليه «ستيفانو»، و«فياميتا» بلهفة)

مونتانو : ما هذا الذي سمعته يا صديقي؟ هل طردت ابنة أخيك؟

بونامو : ليست ابنة أخي

مونتانو : هذا صحيح.

فياميتا : كيف؟

مونتانو : ولكن من أين علمت بذلك؟

بونامو : من هذه الأوراق.

مونتانو : ومن أرسلها؟

بونامو : الكونت «رومالدي».

مونتانو : الكونت «رومالدي» وغد..

فياميتا : قلتُها!، قلتُها!

ستيفانو : سمعت يا سيدي!!

فياميتا: أتمني لو تصدقني فيما بعد.

بونامو : (مهتما بشدة) صمتا يا امرأة!. من رجلٍ مثلك، هذا الاتهام، لا يمكن أن يكون بغير أدلة كافية.

مونتانو : وإليك هذه الأدلة.. أصغ إليّ.

فياميتا : وأنا لن أتنفس..! لن تخرج من بين شفتي كلمة واحدة. (يلتفون حول «مونتانو»)

مونتانو : منذ ثمانية أعوام مضت، وقبل أن أشرف بمعرفتك، كنت عائدا ذات مساء بعد زيارة أصدقاء ليّ، كنت أرتقي من قبيل الترف، صخرة «أربيناز»

فياميتا : إيه! إيه!.. صخرة «أربيناز»! إذن فقد سمعت!، ولكني لن أقول كلمة..

مونتانو : كان هناك رجلان، بمنظر فيه شراسة وملطخين بالدم، مرا بجواري بسرعة، وعلي هيئتهم مطبوعة كل آثار الذنب..

فياميتا : الأمر نفسه..!، ثمانية سنوات مضت!، صخرة «أربيناز»!، و..

بونامو : اسكتي!

فياميتا : لن أنطق كلمة. قل كل شيء يا سيدي.. أنا خرساء.

مونتانو : لم يبتعدا أمامي سوى مائة خطوة، والرجل الذي يبدو أنه القائد ترنح وسقط. أسرعت إليه، كان ينزف بكثرة، حملته مع خادمه إلي بيتي. قالوا إن قاطع طريق هاجمهم، ورغم ذلك فثيابهم الممزقة، والجرح العميق الذي تلقاه السيد علي ظهر يده، وجروح أخرى، يبدو أن السبب فيها رجل غير حذر، كل هذا جعلني أرتاب. كما أن حرجهم زاد من شكوكي، التي أكدها في اليوم التالي «ميشيلي» الطحان الأمين في «أبريناز» وكان في المساء السابق، بالقرب من البقعة نفسها التي رأيت فيها هذين الرجلين يصعدان، قد أغاث تعسا مسكينا، كان قد جرح وتشوه بشكل مخيف.

فياميتا: كله صحيح، كنت أنا نفسي.. صرخاتي ما جعل «ميشيلي» يأتي؟! من ثمانية أعوام..

بونامو: ثانية؟!

فياميتا: سكت!

مونتانو : لم أعد أشك أنني استضفت رجال الدم، وأسرعت لأسلمهم إلي العدالة، ولكن عندما عدت، كانوا قد تسللوا، بعدما تركوا محفظة وهذا الخطاب.

بونامو: (بعدما يري الخطاب) هذا خط يد «رومالدي».

مونتانو : تخيل المفاجأة والاستياء الذي اعتراني مساء أمس، حين رأيت هنا القاتل مرة أخرى! لم أستطع أن أميز انفعالي، وتركتك بهذه الطريقة الفظة، لأعطي تعليمات فورية. إن رماة السهام في الطريق، ولا شك أنهم سيمسكونه، كما أمسكوا بالفعل شريكه.

ستيفانو :«مالفوجليو»..

مونتانو : نعم.. وقد أدلي بالاعتراف..

ستيفانو : ماذا؟

مونتانو : اعترف أن الاسم الحقيقي للمدعو«رومالدي»، هو «بيانكي».

بونامو : يا للسماء!! أخو «فرانسيسكو»!

مونتانو : الذي أحبت زوجته هذا الأخ الشرير. ولكنها تزوجت «فرانسيسكو» خاصة، فحملت منه ووضعها تحت حماية صديق له هنا في«سافوي».

ستيفانو : عمي! وموته المفاجئ احتفظ بالسر.

مونتانو : ولكن «رومالدي» الزائف دبر شرك «فرانسيسكو» تحت إمرة الجزائريين، واستولى علي عقاراته، ولما وجد أنه هرب، حاول أن يغتاله.

فياميتا: هل اقتنعت الآن! ما كان ليبلغ هذا الأخ رضيع الفظاعة! (ترفع يدها المتشابكة) قلت لك إن«فرانسيسكو»ملاك، ولكن رغم كل معرفتكم بي، لم تصدقوني.

بونامو: ألن تسكتي.

فياميتا: لا، لن أسكت. «فرانسيسكو»ملاك، و«سلينا» ملاك، و«ستيفانو»ملاك، وسيتزوجان، وسيكوّنان عائلة واحدة، ستستقبلك بالأحضان إذا ندمت.

بونامو :(ببطء وجدية) بربك أيتها المرأة الطيبة، امسكي لسانك.

فياميتا : ثب إذن، واندم..!(هنا يسمع الرعد من بعيد، ويدركون العاصفة المتصاعدة)

بونامو : (إلي«مونتانو»، و«ستيفانو») إني نادم..

فياميتا : (بعاطفية) إذن أسامحك (تزفر) ولن أتخلى عنك. أنت سيدي مرة أخرى (تقبل يده، وتمسح عينيها)

بونامو : ولكن أين نجد «سلينا»، و..

فياميتا : أوه!! أنا أعرف أين هم!

ستيفانو : (بلهفة) أتعرفين؟

فياميتا: طبعا، ألم تتوقع ذلك (بقلب ممتلئ) اتبعني!! اتبعني وكفي..

(يخرجان مسرعين. يسمع الرعد، بينما يتغير المنظر. موسيقي)

(**المشهد الثالث**: قرية جبلية موحشة تسمي«أبريناز، تبدو أشجار الصنوبر، والصخور الضخمة. جسر خشبي كالح، يمتد علي ارتفاع صغير من صخرة إلي صخرة، تلوح قليلا طاحونة قبيحة في الخلفية، وبيت الطحان في اليمين، منحدر حاد بممر ضيق إلي الجسر، حجر أو مصطبة للجلوس عليها، في الجانب الأيمن.عاصفة برق متزايدة، رعد وبرد وأمطار تصبح مفزعة. موسيقي مناسبة. يدخل«رومالدي»من بين الصخور متنكرا في زى فلاح، ويبدو الرعب وكأنه يتعقبه من السماء والأرض)

رومالدي: إلي أين المفر؟ أين أحتمي من المطاردة والموت والعار؟ يبدو أن ساعتي قد أزفت؟، الشياطين التي أغوتني تمزقني الآن (رعد مخيف) السماء تطلق علي نارها، أنقذوني الرحمة! (يسقط علي المصطبة. تستمر الموسيقي، الزمهرير.. الخ، بعد لحظة يرفع رأسه. يسمع مزيد من قصف الرعود، ويسقط مرة ثانية علي وجهه. تخفت العاصفة تدريجيا. سكتة في الموسيقي.. يسمع صوت من بعيد «هولا!!»، تستمر الموسيقي. يرتفع بنصف جسده، يتحرك، ويركض من جانب إلي آخر، يتطلع حوله ويصغى، تتوقف الموسيقي، يتردد الصوت ثانية «هولا!!) إنهم يتعقبونني! أحدهم يشير إليّ! لا جحر ولا كهف يخفيني! (ينظر إلي الطريق الذي جاء منه) لا أستطيع، هذا مكان الدم! الأخ التعس السليب! هذا هو دمه الذي لطخت به!! أي!! هناك.. هناك قادتني خطاي إلي الملاذ! تحت هذه الصخور نفسها! أوه! يمكنها أن تفتح.. تبتلعني الأرض تبتلعني جرائمي! يبتلعني العار! (يسقط ثانية بلا حراك. موسيقي ندم مؤلم، ثم تتغير إلي رعوية مبتهجة..الخ. يظهر «ميشيلي» قادما نحو الجسر، الذي يعبره، متوقفا لينظر حوله ويتكلم، ثم يتكلم بينما يهبط الممر الضيق الكالح، ثم في مقدمة المسرح)

ميشيلي : (علـي الجسـر) يـا لهـا مـن عاصـفة مرعبـة! تجعـل قلـب المـرء نفسـه ينكمش، والمسكين الفاني يفكر في آثامه والخطر الذي يحدق به.

رومالدي: (بعد أن يصغي) الخطر!! ماذا؟ هل هذا هو أنا؟؟ (يصغي)

ميشيلي : (يهبط) كل رعد يصفق، كأنه ثأر يومض في وجهه!!

رومالدي : إننـي مشـهور، أو ينبغـي أن أكـون! هل سأستسـلم أو(يسـدد مسدسـه نحو «ميشيلي»، ثم يتراجع) مزيد من القتل!!

ميشيلي : (في مقدمة المسرح) في مثل هذه الأوقات المرعبة، الضـمير الطـاهر، أفضل كثيرا من ممالك من مناجم الذهب.

رومالدي: (في تردد بين قرار أن يقتل أو لا يقتل) كيف أتصرف؟؟

ميشيلي :(مدركا وجود «رومالدي»، الذي يخفي مسدسه) آه، صديق!.

فرانسيسكو: آه، الطحان!!

ميشيلي :(ملاحظا اهتياجه) إنك تبدو..

رومالدي : وكيف أبدو؟ (مذعورا، ومازال مترددا)

ميشيلي : ماذا لديك هناك؟

رومالدي: هنا؟

ميشيلي : تحت معطفك؟

رومالدي : (تاركا المسدس في جيبه الداخلي، ويعرض يديه) لا شيء..

ميشيلي : شيء ما معك!!

رومالدي: (حركة مفاجئة ليطلق النار، يكبح نفسه) أنا متعب.

ميشيلي : ادخل، واسترح

رومالدي : شكرا (يتحرك) شكرا جزيلا..!

ميشيلي : من أين جئت؟

رومالدي: من جوار «جينوا».

ميشيلي : (كما لو كان يستفهم) هل عبرت في «سالنشا»؟

رومالدي: (حذرا) «سالنشا»؟! ولم تسأل؟

ميشيلي : هل سمعت بما حدث؟

رومالدي: أين؟

ميشيلي : هناك، في «سالنشا»..! الكونت«رومالدي»..

رومالدي: ما له؟

ميشيلي : (متفحصا) هل تعرفه؟

رومالدي: أنا!!... أنا رجل مسكين.

ميشيلي : العدالة تتعقبه. لقد هرب، ولكن سيأخذونه. سيقع في قبضة الجلاد.

رومالدي : (يرتعد) آي؟؟

ميشيلي : متأكد، مثلما أنا متأكد من وجودك هنا

رومالدي: (جانبا) كل الرجال يكرهونني!، لم يجب أن أطلقه؟

ميشيلي : لقد أنقذتُ «فرانسيسكو» الطيب.

رومالدي: (يحدق فيه بصمود) أنت!، أكان أنت؟

ميشيلي : أنا..

رومالدي: إذن.. عش.

ميشيلي : أعيش؟

رومالدي: لتكافأ..

ميشيلي : وقد فعلت الأمر نفسه معك.

رومالدي: عش.. عش..!!

ميشيلي : سأعيش، يا صديقي، بقدر ما أستطيع، وحين أموت سأموت بقلب مطمئن.

رومالدي: تعس بائس!!

ميشيلي : من؟؟

رومالدي : ذلك الكونت «رومالدي».

ميشيلي : ولم لا؟ ما لم يكن شيطانا، فهو بائس في الحقيقة (موسيقي مارش سريع) سيقبضون عليه، لأن.. أنظر.. هنالك رماة السهام. (يعبران الجسر)

رومالدي :(يخشى أن يكون عرفه«ميشيلي») وأين «رومالدي»؟

ميشيلي : وكيف ليّ أن أعرف؟

رومالدي: (جانبا) هل يراوغني؟ الرماة هنا!! لقد ضعت!

(ينسحبان. موسيقي. الرماة يأتون في اتجاه «ميشيلي»)

ميشيلي : ليلتكم سعيدة أيها السادة الأجلاء

إكسمبت: ليلتك سعيدة أيها الطحان الأمين. إننا نبحث عن الكونت «رومالدي»، الذي يتعين أن نأخذه إما حيا أو ميتا. هل تعرف شخصيته؟

ميشيلي : كلا..

رومالدي : (جانبا، وبعيدا عن رؤية الرماة) شكرا أيتها السماء الرحيمة..

إكسمبت : (يقرأ) طوله خمسة أقدام (الأوصاف ينبغي أن تكون أوصاف صوت الممثل، مقاسه، وشخصيته، ويضاف إليها) وله ندبة واسعة علي ظهر يده اليمنى.

رومالدي : (غارسا يده في حضنه) ستتسبب في القبض عليّ!!

إكسمبت: كانت طعنة! التعس «مالفوجليو» شهد بأن «فرانسيسكو» الطيب، أخو الشرير «رومالدي»

ميشيلي : كيف!!

إكسمبت: وأنه سرق فرانسيسكو، وخانه، وشوهه، فتحمل المسكين كل أشكال البؤس، وعاش في فزع مستمر من الطعن أو التسمم، بدلا من الدفع بهذا الوحش إلي منصة الإعدام

ميشيلي : ولكنه سيأتي إليها أخيرا!

إكسمبت: قيل لنا، إنه بين هذه الجبال.

ميشيلي : أوه!! أيمكن أن أقبض عليه من قفاه!!!!

إكسمبت: قد تقابله.. خذ حذرك.. إنه مسلح.

ميشيلي : لا مرور له أو لك بهذا الوادي بعد العاصفة، السيول الجبلية تتساقط. يجب أن تعود

إكسمبت: شكرا جزيلا. لا ينبغي أن نضيع الوقت.

ميشيلي : تمنياتي بالتوفيق (يصعد الرماة التل ثانية. موسيقي مارش سريع، كالذي دخلوا عليه)

رومالدي: الموت!، والفضيحة!.. أليس هناك مهرب؟؟

ميشيلي : النهار يغرب، وأنت تبدو..

رومالدي: كيف؟

ميشيلي : أمم..أرجو أن تبدو في حالة أفضل..ادخل.. اقض المساء هنا..استرد عافيتك وروحك

رومالدي: (بانفعال شديد، ينسي، ويخرج يده من حضنه) أنت رجل جدير بالاحترام.

ميشيلي : أتمني لو أكون.. (شاعرا بيد «رومالدي»، بعد أن يصافحه) يا إلهي!! ما هذا؟

رومالدي: (مخفيا ارتباكه) ندبة..

ميشيلي : علي ظهر اليد اليمنى!!

رومالدي : أستحقها. أصابني بها فارس بسيفه.

ميشيلي : (بعد تفكير) أف!! هذا ممكن..

رومالدي : وهو كذلك.

ميشيلي : علي الأقل هذا ممكن.. والبريء..

رومالدي : حقا!.. قد يعاني من أجل المذنب.

ميشيلي : (بعدما يتطلع إليه) بدلا من ذلك سأقترف كل مخاطرة. أنا وحدي، عائلتي في السوق، ولا يمكنهم الرجوع إلي البيت الليلة، ولكنك غريب، وتحتاج الحماية..

رومالدي: (بامتنان عظيم) أحتاجها في الحقيقة!

ميشيلي : وستنالها. تعالي.. لن يغلق بابي أبدا دون تعيس بلا مأوي.

(يخرجان إلي البيت. موسيقي تعبر عن الكآبة.«فرانسيسكو» و«سلينا» يقتربان من الجسر، يشير إلي بيت الطحان. موسيقي مبتهجة.«سلينا» تشعر بالفرحة والإعجاب بالطحان. يهبطان المنحدر، بينما يرشدها ويعاونها بعناية.من المفترض أن الطحان سمع الضجة، ويأتي ليتحقق، يري «فرانسيسكو»، يركض أحدهما لذراعي الآخر)

ميشيلي : أهلا! ألف أهلا ومرحب..!!!!

سلينا : ألف شكر لمن أنقذ حياتي أبي.

ميشيلي : أبوك، أيتها السيدة الجميلة؟

سلينا : أوه! نعم.. اكتشفه بفضل عدوه الأبدي.

ميشيلي : الوحش «رومالدي»؟

سلينا : (بكآبة) وبكل أسف.

ميشيلي : لأجل خاطرك وخاطر أبيك، مرحبا بكليكما

رومالدي: (بنصف جسمه من الباب) سمعت اسمي!!

ميشيلي : (يقودهما إلي الباب، لحظة أن يتقدم «رومالدي»، خطوة) تعالوا..أضيِّف غريباً.

سلينا : (تري «رومالدي»، وترتعد) آه! («فرانسيسكو» يتراجع وقد غطي عينيه في معاناة. ينسحب «رومالدي»)

ميشيلي : كيف حالك الآن؟

سلينا : إنه هو... هو!

(موسيقي تسرُّع وذعر..الخ. «فرانسيسكو» يضع يده علي فم «سلينا»، يأمرها بالصمت بلهفة شديدة. «ميشيلي» يأتي بإشارة طعن ظهر اليد اليمني، ويسأل «فرانسيسكو» إذا ما كان «رومالدي»، فيستدير «فرانسيسكو» دون إجابه، فيتأكد «ميشيلي» من اتهامه «رومالدي»، فيصعد بسرعة ليعبر الجسر، بحثا عن الرماة. فرانسيسكو يتوسل إليه أن يعود في يأس. يدخل «رومالدي» في ذعر من البيت شاهرا مسدسه. فرانسيسكو يفتح صدره إليه ليطلق النار، إذا أراد، وسلينا تسقط بينهما. يتم المشهد كله بأسلوب غامض وسريع. تتوقف الموسيقي فجأة).

رومالدي: لا، كثير جدا أن يكون دمك في عنقي! انتقم بعدالة.. خذ مسدسي!

(تستمر الموسيقي بينما «رومالدي» يعرض مسدسه الذي يأخذه «فرانسيسكو» ويرميه بعيدا، ويتوسل إليه أن يفر من الوادي. «رومادري» يأتي بإشارات تبين الاستحالة، ويركض باضطراب من جانب لآخر، وبعد أن يتوسل إليه «فرانسيسكو»، و«سلينا»، يصعد ليعبر الجسر. يلتقي عند حافة التل بأحد الرماة، فيتراجع ويتصارعان علي الجسر. يتمكن «رومالدي» من تجريد الرامي من سيفه، ويحاول الفرار مرة أخري، ولكنه يلتقي بعديد من الرماة. «رومالدي» يقرر التراجع عن المعركة. يبدو ستيفانو و«بونامو»، و«مونتانو»، و«فياميتا»، وفلاحون وقد تبعوا الرماة. «فرانسيسكو» مع «سلينا» في اهتياج بالغ، ويلقيان بنفسيهما عدة مرات بين المهاجمين و«رومالدي». وحين يهبط المقاتلون التل، تنزلق قدم «رومالدي»، ويوشك أن يسقط، «فرانسيسكو» يتدخل ليحرس جسده. وفي هذا الوقت، فإن كل الشخصيات الرئيسية تكون بالقرب من مقدمة المسرح. يظهر الرماة مستعدين لإطلاق النار، والطعن بسيوفهم، بينما تتجدد جهود وتوسلات«فرانسيسكو»، و«سلينا». يمتنع الرماة للحظة، و«فرانسيسكو» يحمي أخيه.تتوقف الموسيقي)

سلينا : أوه، كفوا عنه!! ليت فضائل أبي، تتشفع لأخطاء عمي.

بونامو : كلنا نسأل الرحمة، لأننا جميعا نحتاج إليها. من أجله وأجلنا جميعا يمكن أن تشمله الرحمة طواعية

(تهبط الستار علي موسيقي بطيئة وجدية. **النهاية**)

قائمة المراجع

أ- المصادر:

١- هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- ترجمة وتقديم د. سيد الإمام- القاهرة – جزيرة الورد- ٢٠١٧.

٢- هولكروفت، توماس- حكاية سر- ترجمة د. سيد الإمام- (ملحقة بالدراسة)

٣- دوماس، الاكسندر الأب- برج نيل – ت: حسن الزمرلي- تونس- الدار التونسية للنشر- ١٩٦٧.

٤- هيجو، فيكتور- لوكريس بورجيا- ت: حسن نديم- الإبداع العالمي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤.

٥- ليليو، جورج- تاجر لندن- ت: علي أحمد محمود- القاهرة- وزارة الثقافة- المركز القومي للترجمة - ٢٠١١.

٦- وايلد، أوسكار- زوج مثالي- ترجمة وتقديم د. سيد الإمام- القاهرة- دار سنابل- ٢٠١٨.

٧- شو، جورج برنارد- مهنة السيدة وارين- ترجمة: د. سيد الإمام- القاهرة- دار إيزيس- ٢٠١٧.

ب- المراجع العربية:

٨- د.إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية- القاهرة- دار الشعب- ١٩٧١.

٩- : د.حمادة إبراهيم- بانوراما المسرح الفرنسي/الرومانسية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢.

١٠- د.رشاد رشدي- نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن-

١١- د. سيد الإمام- الفضيلة الغائبة/ قراءة في نظريات دراما القرن الثامن عشر- القاهرة- جزيرة الورد- ٢٠١٦.

١٢- د. سيد الإمام- نبش في أوراق قديمة/ قراءة في نظريات دراما العصور الوسطي- القاهرة- دار جزيرة الورد- ٢٠١٨.

١٣- د. سيد الإمام- نظرية الملهاة التهكمية- القاهرة- إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة- ٢٠١٨.

١٤- عزيز الشوان- موسوعة الموسيقى- القاهرة- دار الثقافة- ١٩٩٢.

١٥- د.على الراعي- مسرح الشعب- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٦.

١٦- د. علي درويش- دراسات في الأدب الفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧.

١٧- عمر الدسوقي- المسرحية: نشأتها وتاريخها وتطورها- القاهرة- دار الفكر العربي- ط٣/١٩٦٢.

١٨- د. فاطمة موسي- سيرة الأدب الإنجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧.
١٩- فيصل عباس- الموسوعة الفلسفية/ج٥- مركز الشرق الأوسط الثقافي- ٢٠١١.
٢٠- د.لويس عوض- مقدمة (شيللي- بروميثيوس طليقا)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧.
٢١- د.مصطفي ماهر- شيللر/حياته وأعماله- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٧.
٢٢- د.مصطفي ماهر- مقدمة(جوته، يوهان فولفانج- جوتس برليشنجن ذو اليد الحديدية)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٥.
٢٣- د. محمد غنيمي هلال- الرومانتيكية- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- ب.ت.

ت- المراجع المترجمة:

٢٤- أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠.
٢٥- فارجاس، لويس- المرشد إلي فن المسرح- ت:أحمد سلامة محمد- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٩/١٩٨٦.
٢٦- لافرين، يانكو- الرومانتيكية والواقعية- ن:حلمي راغب حنا- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع١٨٧/ ١٩٩٥.
٢٧- باندولفي، فيتو- تاريخ المسرح/ج٤- ت:الأب إلياس زحلاوي- دمشق- منشورات وزارة الثقافة- ١٩٨٥.
٢٨- ديورانت، ويل- قصة الحضارة/مج٢٢- ت: محمد بدران - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠١.
٢٩- ديورانت، ويل- قصة الحضارة/مج٢٤- ت: فؤاد أندراوس- **مكتبة الأسرة**- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠١.
٣٠- باومان، بربارا& أوبرله، بريجيتا- عصور الأدب الألماني/تحولات الواقع ومسارات التجديد- عالم المعرفة- الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- ع٢٧٨/ فبراير٢٠٠٢.
٣١- فيشر، هـ.أ.ل- تاريخ أوروبا في العصر الحديث- القاهرة- دار المعارف- ط٨/١٩٨٤.
٣٢- جيرج، سيكاي- علم اجتماع المسرح /ج٢- ت: د. كمال عيد- وزارة الثقافة- إصدارات مهرجان القاهرة الولي للمسرح التجريبي- دورة/١٧- ٢٠٠٥.
٣٣- روبرت- كتب غيرت العالم- ت: أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٧.
٣٤- زرايللي، وآخرون – مقدمة في تاريخ المسرح/ ج٢- ت: د.سومية مظلوم- القاهرة- إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- دورة ٢١- ٢٠٠٩.
٣٥- انظر:لينارد، جون ولوكهارست، ماري- المرجع في فن الدراما- ت: محمد رفعت- القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٦.

٣٦- انظر:إميل فوجيه- مدخل إلى الأدب- ت:مصطفى ماهر- الألف كتاب- القاهرة- لجنة البيان العربي للنشر- ع٢٠١/ ١٩٥٨
٣٧- نيكول، ألارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ت:د.محمود حامد شوكت- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر- مكتبة الأنجلو المصرية- ب.ت.
٣٨- هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠.

ث-المراجع الأجنبية:

39- Taylor, John Russell- Dictionary of the theatre- U.S.A- Penguin Books- Third Edit 1993.
40- Concise oxford English dictionary (eleventh edition).

ج- المواقع الإلكترونية:

41- https://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama
42- http://www.dictionary.com/browse/melodrama
43- http://literarydevices.net/melodrama
44- http://aarabiah.isoc.ae/encyclopedia/Melodrama
45- http://study.com/academy/lesson/what-is-a-melodrama-definition-characteristics -examples.html
46- http://study.com/academy/lesson/elements-of-melodrama-from-early-theater-to-the-modern-soap-opera.html
47- https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard
48- https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_theatre_(aesthetic)
49- https://en.wikipedia.org/wiki/Ren-Charles_Guilbert_de_Pixcourt
50- https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Claris_de_Florian
51- http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/TheaterArt/sec022.htm
52- https://en.wikipedia.org/wiki/Franoise_d%27 Aubign,_Marquise_de_Maintenon
53- https://en.wikipedia.org/wiki/Harriet_Beecher_Stowe
54- https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Elizabeth_Braddon
55- https://en.wikipedia.org/wiki/Wilkie_Collins
56- http://crossref-it.info/articles/517/Nineteenth-century-melodrama
٥٧- مينكن، هـ. ل- الميلودراما الفرنسية https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/
58- https://en.wikipedia.org/wiki/Victorien_Sardou
59- https://en.wikipedia.org/wiki/EugAne_Scribe
60- https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Augier#Career
٦١- مرتفعات_ويزرينج\https://ar.wikipedia.org/wiki

فهرس الكتاب